

# ***CAPÍTULO 1º: INTRODUCCIÓN***

## 1. JUSTIFICACIÓN.

### 1.1. Importancia del cine en el s. XX

Hoy en día nadie puede negar que el cine constituye uno de los fenómenos más importantes del siglo XX, tanto en el ámbito social como cultural. Como dice Renato May la actual civilización es la «civilización de la imagen»<sup>1</sup> y el cine, como afirma Peppino Ortoleva, "pare avere influenzato in profondità la vita sociale, le mentalità, il sistema delle arti"<sup>2</sup> de los últimos 100 años de nuestra historia. Es una civilización de la imagen compuesta por el cine y, actualmente, por la televisión que ha eclipsado la importancia social del cine<sup>3</sup>, aunque sea heredera, en parte, de él<sup>4</sup>.

Así durante estos últimos 100 años el cine ha cambiado las formas de diversión de las personas, haciendo desaparecer espectáculos o simplemente arrinconándolos<sup>5</sup>. En poco más de medio siglo, en todo el mundo, el cine pasa de compartir con los últimos inventos y novedades de finales del XIX protagonismo en las barracas de ferias a ser el espectáculo rey en las preferencias del público. El cine cambió, o más bien marcó, la vida de muchas personas. Innumerables serían las citas que nos

<sup>1</sup> Citado por RIPOLL, Juan: "Problema del cine educativo" en Otro Cine, n° 53, año XI, marzo-abril 1962, p. 8.

<sup>2</sup> ORTOLEVA, Peppino: Cinema e storia. Scene dal passato, Torino, Loescher editore, 1991, p. XIV.

<sup>3</sup> Afirmación que ya se hacía en 1974 en la revista Arte Fotográfico en donde Francisco Gavilan Fontanet comentaba que "el poder de la televisión, en otros aspectos, influye, transforma y eclipsa a otros medios de comunicación como puedan ser el cine, la prensa gráfica, la radio, etc." ("La TV y sus influencias psíquicas" en Arte Fotográfico, n° 267, marzo 1974, año XXVIII), Madrid, EdiarTE, p. 373).

<sup>4</sup> La televisión se basa esencialmente en la imagen y en la inmediatez. La imagen es heredera del cinematógrafo y la inmediatez de la radio y por tanto la televisión es una síntesis del sonido y de la imagen como afirma Manuel VAZQUEZ MONTALBAN (Historia y comunicación social, Barcelona, Crítica, 1997, p. 183) cuando dice que la televisión es la suma de experiencias anteriores, de "la experiencia de la radio y el cine y todo lo que, a su vez, radio y cine habían heredado de la dimensión comunicacional de la cultura humana". También comparten esta opinión I.C. JARVIE: El cine como crítica social, México, Ediciones Prisma, 1979, p. 70, o Romà GUBERN: Medios icónicos de masas, Madrid, Historia 16, 1997, p. 141. Este último dice que "la televisión muestra muchas afinidades con aquellos medios que le precedieron: con la radio tiene en común ser un medio de telecomunicación, que admite la transmisión en directo y que se dirige a una amplia audiencia que recibe sus mensajes en condiciones de privacidad; con el periodismo tiene en común su función informativa; con el teatro su función de espectáculo interpretado por actores; con el cine su condición audiovisual".

<sup>5</sup> Miquel PORTER i MOIX en su artículo "El cinema català primitiu" en L'Avenç, n° 11, Barcelona, L'avenç, p. 20, habla de distintos espectáculos muy populares a los que el cine, poco a poco, fue quitando la hegemonía entre las clases populares, como la zarzuela, el teatro de variedades (mimos, transformistas, payasos, etc.), los music-halls, las tradiciones folklóricas y la presentación de panoramas, dioramas animados, linternas mágicas y sombras animadas.

explicarían esta influencia, yo simplemente citaré dos como ejemplo<sup>6</sup>:

"El cine incidirà més poderosament en la nostra mentalitat d'escolars que no pas el text lapidari, ensopit i abstracte dels llibres d'història del batxillerat"<sup>7</sup>

"Ir al cine era, primordialmente, una costumbre de grupo... el cine era el centro de la vida social, el lugar donde le veían a uno en público, donde conocer a miembros del sexo contrario y donde se mezclaban distintas generaciones"<sup>8</sup>

- **Consideración en España sobre la conservación y estudio del cine**

En España, a pesar de todo esto, el estudio del cine, su recuperación y su conservación era considerado hasta hace muy pocos años como algo poco importante. Por ejemplo, en la legislatura española el cine no tiene una mención propia como elemento patrimonial<sup>9</sup> como ocurre en otros países europeos. Además los problemas, básicamente presupuestarios, para su

<sup>6</sup> v. especialmente el capítulo dedicado al cine de ESPINET, op. cit., pp. 221-263 y también se pueden encontrar ejemplos de esa influencia en Bernabè BERNABÈ y Joan Manel MALLOL en Història del cinema a Tarragona. Cinemes. Biografies. Pel·lícules, Tarragona, Bernabè Bernabè y Joan Manel Mallol, 1997.

<sup>7</sup> Frase de Carles Fontserè citado por ESPINET i BURUNAT, Francesc: Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939, Cerdanyola del Vallès, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997, p. 227.

<sup>8</sup> Comentario de Giovana Grignaffini citada por Pierre SORLIN en Cine europeos, sociedades europeas, 1939-1990, Barcelona, Paidós, 1996, p. 90.

<sup>9</sup> En toda la Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 y en su homóloga Llei del Patrimoni Català del mismo año no aparece ni una sola vez la palabra cine o películas. Estas estarían contempladas dentro de dichas leyes en su artículo 49.1 y 19 respectivamente mediante una definición muy ambigua. Estos artículos rezan:

"Se entiende por documento, a los efectos de la presente Ley, toda expresión en lenguaje natural o convencional y cualquier otra expresión gráfica, sonora o en imagen, recogidas en cualquier soporte material, incluso los soportes informáticos" (Artículo 49.1 de la Ley de Patrimonio Histórico Español)

"1. Als efectes d'aquesta Llei, s'entén per document tota expressió en llenguatge oral, escrit, d'imatges o de sons naturals o codificats, recollida en qualsevol mena de supor material, i qualsevol altra expressió gràfica que constitueixi un testimoni de les funcions i les activitats socials de l'home i dels grups humans, amb exclusió de les obres d'investigació o de creació" (Artículo 19 de la Llei de Patrimoni Català)

Unos artículos posteriores se produce una pequeña matización que acaba de hundir todo el sistema de recuperación de material cinematográfico, ya que especifica que para que un objeto sea considerado patrimonio documental tiene que tener una antigüedad de 40 años. En el momento de promulgarse la ley esto suponía una antigüedad anterior a 1945. Con este artículo se elimina como patrimonio todo el cine no profesional y solamente entraría el cine de la Segunda República del que se conservan muy pocas películas completas.

En cambio en la reglamentación europea sobre bienes culturales en su artículo 1 donde se definen que son bienes culturales europeos se especifica en su anexo 7 que lo son las "Fotografías, películas y sus negativos respectivos". v. para todo este tema Legislació sobre Patrimoni Cultural, Barcelona, Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura, 1995.

recuperación, como todo historiador del cine conoce, son enormes y si no sé actúa pronto bien podemos llegar a lamentarnos de una pérdida patrimonial importante<sup>10</sup> como anticipaba Georges Duby en la siguiente frase: "Del cinema, que pot ser el gran testimoni de la nostra vida quotidiana, d'aquí a dos mil anys, què en quedarà"<sup>11</sup>

En cuanto a su estudio ha costado mucho esfuerzo, desde la creación en 1962 de la primera cátedra de Historia y Estética de la cinematografía y gracias en muchas ocasiones a empeños personales, que el cine sea parte de las materias impartidas en prácticamente todas las universidades españolas. Eso sí, arrinconado su estudio básicamente a su evolución estética mientras que en el resto de Europa se iban abriendo nuevas vías de investigación del cine. Una vías que en las últimas décadas parecen estar llegando a los núcleos universitarios españoles<sup>12</sup>. Una de esas vías consolidadas en Europa es la utilización del cine para el estudio del pasado más reciente, o explicado de otra forma: la investigación del contexto socio-histórico en que se realizaron los films, tal y como prefiere definirlo Michèle Lagny<sup>13</sup>.

A pesar de existir precedentes, desde 1947 con la obra de Siegfried Kracauer<sup>14</sup>, de análisis de films como fuente histórica y desde 1898 estudios sobre la utilidad del cine como testimonio de la historia<sup>15</sup>, el cine como fuente histórica en España sigue

<sup>10</sup> Robert EGETER-VAN KUYK en una ponencia presentada en 1994 a las Jornadas Antoni Varés de Girona ("Els documents àudio-visuals: un repte per als arxius" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, Girona, Ajuntament de Girona, 1994, p. 12-13) comenta que "s'estima que un 70% de la producció cinematogràfica europea, que era per exhibició al públic, s'ha perdut, i la preservació del 30% que queda causa cada cop més problemes". Otros ejemplo nos lo proporciona el trabajo presentado en las mismas jornadas de Anton GIMÉNEZ i RIBA: "La recuperació del patrimoni cinematogràfic" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., p. 97.

<sup>11</sup> Citado por ROMAGUER i RAMIÓ, Joanquím: "El patrimoni cinematogràfic a Catalunya. Estat de la qüestió" VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., p. 54.

<sup>12</sup> v. BORAU, José Luis (dir.): Diccionario del cine español, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 311-312, con una entrada sobre la Enseñanza cinematográfica, y el artículo de José María CAPARRÓS LERA: "Cine e Historia en España" en D'Art, n° 15, 1989, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 197-200, en donde hace un repaso histórico a los avances de las relaciones cine e historia en España.

<sup>13</sup> Michèle LAGNY (Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematogràfica, Barcelona, Bosch, 1997, p. 284) afirma que no se debe "aislar la producción fílmica de las complejas relaciones que mantiene con el conjunto de las prácticas sociales de orden cultural, económico o institucional."

<sup>14</sup> KRACAUER, Siegfried : De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán, Barcelona, Paidós, 1985.

<sup>15</sup> El 25 de marzo de 1898 Boleslaw Matuszewski publicaba un artículo en París titulado "Una nueva fuente para la historia" donde defendía que el cine puede constituir un excelente documento de la historia y por ello debe ser preservado. Este artículo está publicado en castellano en M. de ORELLANA (ed.): Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología, México,

siendo infrautilizado, o más bien no utilizado<sup>16</sup>. En el próximo capítulo veremos estas aproximaciones y estudios desde otros enfoques históricos alejados de la evolución estética del cine. Mientras podemos afirmar que nadie duda que el cine puede ser una excelente fuente para la historia socio-política<sup>17</sup>, pero eso no parece traducirse en la utilización habitual del cine como fuente documental para estudios sobre el franquismo, ni siquiera utilizando solamente los films de propaganda.

• **Deficiencias historiográficas de la investigación cinematográfica**

Es cierto que el cine español y la historiografía sobre él pueden tener ciertas deficiencias que dificultan la tarea del historiador a la hora de utilizarlo como fuente histórica: escasa bibliografía sobre su contexto histórico-económico, pocos estudios detallados de films españoles, ciertas lagunas historiográficas en algunos periodos y temas, falta de catálogos de films disponibles, problemas por la desaparición de muchas

---

Premia, 1983, pp. 29-33 y por J.M. CAPARRÓS LERA: 100 películas sobre la historia contemporánea, Madrid, Alianza, 1997, pp. 749-754 y en catalán por Joaquín ROMAGUERA y traducido por Guillemette Huerre en la revista CINEMA·RESCAT, nº 3, any I, Setembre-desembre 1997, pp. 7-9.

<sup>16</sup> Dos breves ejemplos claros pueden ilustrar esta idea. En 1993 se celebró en el Centre de Lectura de Reus unas Jornades de debat sobre "El poder de l'Estat" (la ponencias han sido publicadas en VV.AA.: Iies. Jornades de debat. El poder de l'Estat: evolució, força o raó, Reus, Edicions del Centre de Lectura, 1993). En esas Jornades Carme Molinero y Pere Ysàs de la Universitat Autònoma de Barcelona presentaban una ponencia titulada "El nuevo Estado: vells i nous instruments de dominació" (pp. 211-241). Dentro de esa ponencia se hablaba de los instrumentos de adoctrinamiento del franquismo haciendo un repaso a la educación y a los medios de comunicación. Curiosamente dentro de los medios de comunicación no se mencionaba para nada el cine o la radio y eso que se intentaba llegar a unas conclusiones sobre los nuevos medios de dominación. Únicamente se estudiaba la utilización de la prensa escrita. La ausencia del cine no se puede justificar por la falta de estudios sobre el cine franquista y su componente política o ideológica que los hay, sino por una inercia basada en la utilización del documento escrito.

Otro ejemplo mucho más grave lo constituye el artículo de Carles PRATS I FERRÉ: "La propaganda nazi" en Historia 16, nº 270, octubre 1998, Madrid, Historia Viva S.L., pp. 73 -79. Su error más importante es que hace un completo repaso a la propaganda nazi sin mencionar una sola línea sobre el cine y eso que repasa el arte y la escultura, el cartelismo, la música y la radio para conocer las líneas básicas de esa propaganda. Una propaganda que todo el mundo sabe que el medio de comunicación sobre el que más se interesó fue el cine. Por desgracia esto que parecen unos hechos aislados son bastante más comunes de lo que se puede pensar. La idea que se desprende de estos ejemplos es que el estudio del cine solamente está reservado a un tipo concreto de historiador: el historiador del cine.

<sup>17</sup> v. por ejemplo Martin A. JACKSON: "El historiador y el cine" en ROMAGUERA, J. y RIAMBAU, E. (ed.) : La historia y el cine, Barcelona, Fontamara, 1983, p. 14-15; ROSENSTONE, Robert A.: El pasado en imágenes, Barcelona, Ariel, 1997, p. 40; o José Luis FECÉ en el prólogo de LAGNY, op. cit., p. 15.; y recordar las palabras de José María CAPARRÓS LERA en La guerra de Vietnam, entre la historia y el cine, Barcelona, Ariel, 1998, p. 6; que dice: "Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo hoy nadie lo duda".

películas y, en ocasiones, dificultades de consulta<sup>18</sup>. Una deficiencias que poco a poco parece que se van solucionando, especialmente en el ámbito bibliográfico<sup>19</sup>.

Esta investigación esta centrada en intentar averiguar como el cine puede ser utilizado como fuente para cualquier estudio histórico y que contenidos históricos podremos extraer de los films estudiando el caso de la ciudad de Reus, por razones que se detallan a continuación. Por tanto, es un estudio que intenta averiguar si el cine puede ser utilizado en la historia local. Por ello antes de continuar, debemos dejar claro que la historia local la entendemos como una investigación circunscrita a un ámbito geográfico concreto reducido<sup>20</sup>.

## 1.2 Mezcla de recuerdos personales y vivencia

Rosenstone afirma que "la posmodernidad ha planteado ... [la] oculta actitud de los historiadores hacia sus materiales" de investigación<sup>21</sup> y llega a cuestionar la objetividad de la historia, defendiendo que algunos films de ficción histórica pueden ser considerados también como transmisores de conocimiento histórico. Es cierto que la objetividad es uno de los problemas esenciales en la explicación histórica, como ha escrito recientemente Julio Aróstegui que afirma que todo historiador esta implicado en lo que investiga, porque al fin y

<sup>18</sup> De todas formas estos no parecen ser los problemas esenciales para una mayor utilización del cine como documento histórico. Angel Luis HUESO MONTÓN en "Medios audiovisuales y enseñanza de la historia" en Historia, Antropología y Fuentes Orales, nº 18, 1997, Barcelona, Asociación Historia y Fuente Oral, pp. 104-105; explica que está convencido que el rechazo a la utilización del cine procede de cierto inmovilismo de los historiadores hacia las novedades, de una visión simplista del cine identificándolo exclusivamente como espectáculo y una resistencia a reconocer que el cine tiene una forma propia de expresión.

<sup>19</sup> Cabe por ejemplo citar los diversos trabajos de investigación realizados por el Centro Film-Historia encabezado por el profesor José Maria Caparrós Lera, tanto a nivel de publicación como por las tesis presentadas o en curso -muy largas de referenciar- y de las que podemos destacar como ejemplo el libro de Sergi ALEGRE: El cine cambia la historia: Las imágenes de la División Azul, Barcelona, PPU, 1994. También, es destacable la obra realizada por VV.AA.: Historia del cine español, Madrid, Cátedra, 1995; porque en sus páginas no solamente se incluye un estudio de la evolución estética del cine sino que se ofrecen también sus características principales marcadas por su contexto histórico y el estudio de su evolución económica. Finalmente, también es destacable el catálogo de GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira y CÁNOVAS BELCHI, Joaquín T.: Catálogo del cine español. Volumen F2. Películas de ficción (1921-1930), Madrid, Filmoteca Española-Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales-Ministerio de Cultura, 1993 y el de HUESO MONTÓN, Ángel Luis: Catálogo del cine español. Volumen F-4. Películas de ficción (1941-1950), Madrid, Filmoteca Española, Cátedra, 1992; por ese intento de ofrecer una obra exhaustiva sobre todas las películas del cine español -una lástima que este catálogo no se pueda completar con el mismo rigor y metodología para el resto de años y tipos de películas-.

<sup>20</sup> v. GAVALDÀ i TORRENTS, Antoni: "La integración de la Historia local en el diseño curricular. Referencias catalanas" en AGIRREAZKUENAGA, Joseba y URQUIJO, Mikel (ed.): Perspectivas de la Historia local en Catalunya, Bilbao, Servicio editorial. Universidad del País Vasco, 1994, pp. 62-65.

<sup>21</sup> ROSENSTONE, op. cit., p. 146-147.

al cabo investiga a la humanidad y él pertenece a la humanidad y se compromete con los problemas de los seres humanos<sup>22</sup>. Pero en este caso, para Julio Aróstegui, esa no objetividad-no neutralidad también está presente en otras ciencias y lo que realmente define a una ciencia como tal son las "prácticas de tipo científico"<sup>23</sup>.

Toda esto lo explico porqué en esta investigación que emprendo sí que existe, por mi parte, una triple implicación personal. Una primera, es mi pasión por la historia. Una pasión por entender el pasado como guía del presente. Una segunda, es mi afición por el cine. Afición que va unida a la pertenencia a una generación vinculada absolutamente con la imagen en movimiento. Una generación que ha nacido y ha crecido con la televisión. Una generación en que la imagen audiovisual forma parte de su vida cotidiana y de su entorno habitual, mucho más que la letra impresa<sup>24</sup>. Finalmente una vinculación de pertenencia a un lugar, una ciudad que es Reus. Pertenencia más por adopción que por nacimiento. Pero la elección de Reus como ejemplo para el estudio del cine en el ámbito local viene marcada por otras causas que explicaré detalladamente en un apartado posterior de este capítulo.

Esta investigación, en resumen, reúne dos pasiones personales el cine y la historia. Todas las historias del cine surgen de una pasión por el cine y en parte explican vivencias personales. Por desgracia, algunas de esas historias del cine -especialmente muchas de ámbito local- se convierten en relatos nostálgicos, memorísticos o propagandísticos<sup>25</sup>. La pasión, sin embargo, creo que no debe restar objetividad al estudio. El historiador es y debe ser capaz de analizar los acontecimientos, los datos o los fenómenos con independencia de sus sentimientos y con el distanciamiento necesario para que el análisis sea efectivo. La manera de conseguirlo es, como dice Julio Aróstegui, mediante la utilización de una metodología y una práctica científica y, principalmente, mediante la honradez de la persona en sus conclusiones y análisis. El razonamiento lógico y la demostración constante de las afirmaciones con datos comprobables nos permiten un análisis más objetivo y una historia científica y en cierto sentido objetiva. Como afirma

---

<sup>22</sup> ARÓSTEGUI, Julio: La investigación histórica: teoría y método, Barcelona, Crítica, 1995, pp 72-74 y 282-285.

<sup>23</sup> ibdem, p. 77.

<sup>24</sup> A esta misma conclusión llegaba Ian C. JARVIE (Sociología del cine, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 17) afirmando que su "generación es auténticamente un producto de la educación cinematográfica". Jarvie pertenece a una generación anterior. Las imágenes en movimiento a través del cine o la televisión forman parte de varias generaciones del siglo XX y son sus referentes culturales y educacionales mucho más que la letra impresa.

<sup>25</sup> Como ejemplos tenemos los casos de BERNABÉ y MALLOL, op. cit.; de CALAF, Andreu; FONT, Dolors y LOPEZ, Roser: El cinema a Terrassa, Terrassa, Comissió del Centenari del Cinema a Terrassa, 1997; o de TORRELLA, Josep y BEORLEGUI, Albert: Sabadell, un segle de cinema, Sabadell, Fundació Amics de les Arts i de les Lletres de Sabadell, 1996.

Michèle Lagny, para describir la historia, desde una vertiente científica, simplemente se ha de pretender comprender la realidad del pasado de una forma descriptiva (mediante las fuentes) y demostrativa (mediante la "relación entre las conclusiones propuestas y los postulados admitidos"<sup>26</sup>).

Pero la objetividad no necesariamente significa neutralidad ideológica o posiciones encontradas. No significa no tener opinión y, sobre todo, no apasionarse por el tema investigado.

• **¿Porque convertir esta pasión en una tesis doctoral?**

Pero, no es el objetivo de este estudio analizar y definir la objetividad, la neutralidad y la pasión dentro del quehacer histórico. Todos estos comentarios los he hecho para reflexionar entorno a la pregunta de ¿Porque convertir una pasión -que siempre puede comprometer la objetividad del estudio- en el núcleo de una tesis doctoral? Pero para responder a esta pregunta antes hemos de preguntarnos ¿Cual es el objetivo de una tesis? La tesis pretende plantear y resolver un problema de unos estudios concretos que supone un trabajo de investigación y aportaciones personales<sup>27</sup>. La respuesta, por tanto, a la pregunta de ¿Por qué convertir una pasión en el objeto de una tesis? creo que la responderé o se comprenderá mejor conociendo los presupuestos básicos de la investigación, los puntos de los que yo partía y las preguntas iniciales que tenía sobre el tema una vez descubierta esta vía documental.

**1.3. Planteamientos básicos de la investigación**

Según nos comenta Julio Aróstegui

"rara vez una investigación histórica es planificada con cuidado. Y, es más, una de las más frecuentes imputaciones negativas que se hacen al trabajo historiográfico desde el punto de vista metodológico es la falta de explicitación de sus presupuestos y la falta de previsión de sus desarrollos"<sup>28</sup>.

Explicarlos, como haremos ahora, solventara esta deficiencia. Por tanto, como dice Michèle Lagny procederemos "en primer lugar, a limitar campos de análisis..., fijar unos objetivos y determinar los métodos y las fuentes que... permitan acceder a dichos objetivos"<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> LAGNY, op. cit., p. 47-48.

<sup>27</sup> ECO, Umberto: Como se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura, Barcelona, Gedisa, 1986, p. 18-25.

<sup>28</sup> ARÓSTEGUI, op. cit., p. 315. En esa misma línea argumental Michèle LAGNY (op. cit., p. 46) dice que "el historiador debe reflexionar sobre las operaciones que efectúa cuando escribe y, perfectamente, formular las reglas de su propio discurso."

<sup>29</sup> LAGNY, op. cit., p. 93. Por su parte Julio ARÓSTEGUI (op. cit., pp. 273 y 287-297) también expone una serie de fases de la investigación muy parecidas a las expuesta por Lagny, incluyéndolas dentro de lo que sería el procedimiento de conocimiento científico. Estas fases son: Hipótesis previas, observación o descripción sistemática, validación o contrastación y explicación. Sin estas fases no existe conocimiento científico ni la historia puede ser una ciencia (él utiliza la palabra historiografía como definidora de la ciencia histórica); por ello es esta la estructura seguida en este trabajo de análisis.



Partiremos desde la idea, ya comentada por Michèle Lagny, de que

"por regla general, la producción fílmica estudiada desde un punto de vista estético ha acaparado el interés de los investigadores, los demás niveles han sido considerados, la mayoría de las veces de forma fragmentaria, como elementos capaces de proporcionar explicaciones acerca de la producción fílmica (papel de las instituciones, leyes de mercado, etc.)"<sup>30</sup>.

- **¿Sirve el cine para hacer historia?**

Con este estudio se busca algo distinto. Se busca intentar resolver o aclarar si ¿El cine sirve para hacer una historia que no sea simplemente artística?. Esta pregunta que parece tan sencilla, plantea alrededor suyo toda una serie de cuestiones más complejas que también desearía aclarar en este estudio. Si al final el cine sirve para hacer historia ¿Qué tipo de historia podremos hacer con él: social, económica, de la vida cotidiana, política, de carácter postmoderno, marxista, etc.? Por tanto, ¿Qué información vamos a extraer de un film? y ¿Cómo podemos obtener esa información? Esto último nos remite a saber y conocer si existe una técnica de análisis para cualquier tipo de films. Una técnica que nos permita obtener información de carácter histórico y no simplemente artístico de las imágenes. Todo un capítulo de este trabajo está dedicado precisamente a responder a esta cuestión.

Pero además, la pregunta de si el cine sirve para hacer historia, nos lleva también a preguntarnos ¿Qué utilidad o función específica puede tener el cine en la historia?, ¿Si es que la tiene? Aparte de esto, otra cuestión esencial a resolver es si ¿Se puede utilizar el cine en la historia local? Una respuesta afirmativa en esta pregunta nos llevaría a investigar y responder nuevas preguntas como ¿Qué tipo de cine podremos utilizar?, ¿Qué información podremos extraer de esos distintos tipos de cine?, ¿Cómo podremos obtener información de esos films?, ¿Nos servirán, para la utilización del cine como documento histórico, todos los pasos y todos los géneros?, ¿Podemos tratar, en el ámbito de la investigación histórica, por igual al cine profesional que el no profesional?, ¿Se obtienen de ambos la misma información?, ¿Tanto el cine profesional como no profesional se pueden analizar igual? y ¿La utilización de estos tipos de cine como documento histórico es igual a todos los niveles territoriales: local, regional o nacional?. Muchas preguntas a resolver en las próximas páginas. Pero como afirma Julio Aróstegui toda investigación ha de partir de preguntas y estas forman el eje esencial de la investigación<sup>31</sup>.

- **Básicamente se pretende investigar el cine no profesional**

Solo nos queda saber antes de empezar a resolver estas incógnitas ¿Qué es lo que se pretende investigar? Básicamente se pretende estudiar y analizar el cine no profesional. En ciertas

<sup>30</sup> LAGNY, op. cit., p. 122-123.

<sup>31</sup> ARÓSTEGUI, op. cit., p. 325.

ocasiones, lo compararemos con el cine profesional para una mejor clarificación de algunas cuestiones. El objetivo es buscar las posibilidades que el cine no profesional ofrece para conocer mejor el devenir de una ciudad o comarca, para ver las imágenes de esa ciudad y el conocimiento que ellas nos pueden transmitir.

• **Puntos de partida: el cine es un documento histórico y desconocimiento del cine no profesional**

Partía para ello del convencimiento absoluto de que cualquier tipo de cine puede ser utilizado como documento histórico<sup>32</sup>. La investigación que he ido realizando ha reforzado ese convencimiento y, por tanto, mi tarea ahora -mi objetivo final- es demostrar la utilidad de todo tipo de cine para hacer todo tipo de historia -especialmente el cine no profesional para la historia local-.

También, he de confesar, que partía de un desconocimiento absoluto del cine no profesional, de la cantidad de films disponibles y de la posible documentación existente sobre este tipo de cine y su localización. Desconocimiento que incluía un cierto grado de ingenuidad al pensar que habrían pocas películas y personas vinculadas al mismo y que sería fácil realizar la investigación en una ciudad de tamaño medio como Reus.

Pretendía, ya inicialmente, realizar un estudio de ámbito local, pero realizar un estudio de ámbito local no quiere decir que no se puedan extraer conclusiones a nivel general. Además ahora, tras la investigación estoy absolutamente convencido de que un estudio como el que propongo y sobre cine no profesional no puede pretender abastar todo el territorio español, ni tan siquiera toda Cataluña, porque sería inabastable y temporalmente muy largo<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Esta idea ya había sido planteada por otros historiadores como José Enrique MONTERDE en Cine, historia y enseñanza, Barcelona, Laia, 1986, p. 34; en que además propone que incluso los films familiares o amateurs deben ser utilizados como documentos históricos.

<sup>33</sup> Solamente quisiera anticipar algunas cifras que avalan esa inabastabilidad de un estudio del cine no profesional en un espacio geográfico más amplio que una ciudad. Sólo en la provincia de Tarragona la Unitat d'Investigació del Cinema de la URV tiene catalogados en su archivo más de 2.000 títulos relacionados con la provincia de Tarragona y si tenemos en cuenta que Tarragona tiene, a nivel de Cataluña dentro del cine amateur, una importancia relativamente muy poco destacada en comparación con Barcelona o Girona nos da una idea de lo complicado que sería un estudio del cine no profesional para una sola persona en toda Cataluña (v. SUÁREZ, José Carlos: "Conservació i recuperació de materials cinematogràfics a Tarragona: la tasca de la Unitat d'Investigació del Cinema de la URV" en PIQUÉ, Jordi y LÓPEZ, Bernat: La memòria dels mitjans de comunicació. Fonts per a l'estudi històric de la premsa, la ràdio, la televisió i el cinema, Tarragona, Arola Editors, 2003, pp.51-56). Por otra parte Joaquín CÁNOVAS y Juan F. CERON en su estudio Murcianos en el cine, Murcia, Cajamurcia, 1990, llegan a afirmar que tienen referencias de más de mil títulos de la filmografía amateur murciana. Dos únicos ejemplo que extrapolados a nivel de toda España dan cifras realmente imposibles de estudiar en cuanto a títulos de films que hacen inabastable realizar un estudio completo, como tesis doctoral, del cine amateur español.

Esta concepción del estudio y esa relación cine-historia local como límites del mismo puede chocar con la concepción clásica de los estudios sobre cine que tienen profundamente arraigados el concepto de cine nacional -entiéndase nacional en una definición de nación y no de Estado- como limitador de las investigaciones<sup>34</sup>.

Hay que pensar que la historia local es un campo en expansión. No solo para explicar fenómenos históricos concreto en un ámbito territorial concreto, sino para explicar fenómenos históricos de ámbito general utilizando un territorio más pequeño -una visión de la historia local desde el punto de vista metodológico de la microhistoria<sup>35</sup>-. Dentro de ella, el desprestigio y desconocimiento del cine no profesional hace que su utilización como documento histórico, o la realización de su simple historia, sea prácticamente nula. Y eso que el cine no profesional puede ofrecer grandes posibilidades para la historia local, principalmente en Cataluña por su larga tradición en este tipo de cine.

#### • **Ventajas del caso de Reus como base del estudio**

Por otra parte, una de las reglas básicas que Umberto Eco da para hacer una tesis doctoral es "que las fuentes a que se recurra sean asequibles, es decir, al alcance del doctorando"<sup>36</sup>. Por ello, este estudio sobre el cine no profesional se centra en la ciudad de Reus. Pero, ¿Qué ventajas o inconveniente tiene la utilización de Reus como base territorial para esta investigación? Empecemos por las ventajas. Una de las esenciales es la creación, muy pronto, de asociaciones de cineastas no profesionales. Por tanto, tenemos en Reus una larga durabilidad del proceso del cine no profesional. Así desde los inicios del cine en la ciudad de Reus en 1898 hay una serie de personas que hicieron reportajes sobre la ciudad y además fue una de las primeras ciudades de la provincia en tener una asociación de cine amateur que participó activamente en los inicios del movimiento amateur catalán en los años 30. Este tipo de cine se prolongó desde mediados de los años 30 hasta principios de los años 80. Entre los años 60 y 80 el concurso de cine amateur que se celebraba en Reus tenía la característica especial de ser representativo del cine amateur de las comarcas de Tarragona al ser de ámbito provincial. Esto nos permite observar la evolución y el cambio del cine no profesional a lo largo del tiempo de una forma que en pocas ciudades de Cataluña se da.

Otra ventaja corresponde a la menor complejidad que ofrece la ciudad para la búsqueda de información, documentación y

---

<sup>34</sup> Michèle LAGNY (op. cit., p. 97) explica que "la noción de cinematografía nacional, una noción que se impone tanto para los historiadores como para el público, su evidencia es tal que se convierte, al menos desde un punto de vista empírico, en el más sólido y justificado de los principios de segmentación."

<sup>35</sup> Esta relación entre la historia local y la microhistoria esta explicada brevemente, pero de forma muy aclaratoria en ARÓSTEGUI, op. cit., p. 144.

<sup>36</sup> ECO, op. cit., p. 25.

películas. El cine no profesional adolece de una falta de conservación, la mayoría de las películas se encuentran en manos particulares y una investigación que nos permita obtener una muestra aceptable de documentos cinematográficos es como una tarea detectivesca. Esta tarea detectivesca es compleja de realizar en ciudades grandes como puede ser Barcelona. En ciudades medianas como Reus, donde se mantienen ciertos contactos personales, en principio resulta algo más fácil.

También se puede considerar a Reus como una ciudad representativa en su microcosmos social de la sociedad de Cataluña. No es una ciudad eminentemente agraria o engrandecida a través de la capitalidad de una provincia, sino una ciudad burguesa, moderna y culturalmente inquieta<sup>37</sup>. Una de las pruebas de ese modernismo nos lo ofrece la llegada a la ciudad de los nuevos inventos. Uno de esos nuevos inventos fue el cine a finales del siglo XIX. Reus es la primera ciudad de las comarcas del sur de Cataluña en realizar una sesión pública de cinematógrafo el 20 de febrero de 1897, aproximadamente un mes antes que en Tarragona, Tortosa y Valls<sup>38</sup>. Otro de esos ejemplos de su inquietud cultural nos lo ofrece el hecho de ser la primera ciudad de las comarcas del sur de Cataluña en participar activamente en el movimiento amateur que se estaba gestando en Cataluña en los años 30<sup>39</sup>.

<sup>37</sup> Esto se puede concluir a través de un breve vistazo a su historia más próxima que podemos conocer a través de la reciente obra dirigida por Pere ANGUERA i NOLLA (dir.): Història General de Reus, 5 volúmenes, Reus, Ajuntament de Reus, 2003, y de otros trabajos de tipo general como VV.AA.: Aproximació a la història de Reus. vol. II, Reus, Ajuntament de Reus, 1980; o VV.AA.: Reus. Segle XX, Reus, Promicsa, 1996. En esta última Albert Arnavat en el capítulo segundo "La Restauració (1900-1923)" (pp. 17-32) expone de forma resumida y brillante la situación de Reus durante el cambio de siglo:

- Cuarta ciudad en número de habitantes de Cataluña.
- Núcleo aglutinador y punto de venta esencial de los productos agrarios de la comarca (avellanas, almendras, algarrobas, arroz, arboles frutícolas).
- Importante núcleo comercial de Cataluña desde el s. XVIII a nivel local, regional e internacional.
- Importancia a nivel nacional en el sector textil. Un sector textil en transformación de la industria algodonera a la sedera.
- Plaza bancaria con banco propio.
- Activo movimiento sindical y núcleo de fuerte implantación progresista con importantes movimientos republicanos y nacionalistas.
- Evolución y cambio en la fisonomía urbana con la implantación de la estética modernista.
- Larga tradición cultural, lúdica y deportiva con importante número de asociaciones, clubes deportivos, locales de espectáculos, etc.

<sup>38</sup> v. BERNABÈ y MALLOL, op. cit., pp. 11-20; ESTIVILL, Josep, NOGALES, Pedro y ROBERT, Xavier: "Els orígens del cinema estable a Reus" en Cinematògraf, n° 2, Segona època, 1995, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, pp. 295-306; VV.AA.: "Dossier: L'arribada del cinema a Valls, Reus i Tortosa" en Kesse, n° 20, agost 1996, Tarragona, CEHS Guillem Oliver del Camp de Tarragona, pp. 2-14 y VV.AA.: Teatre Fortuny. Més d'un segle (1) 1882/1939, Reus, Consorci Teatre Fortuny, 1994, pp. 169-182.

<sup>39</sup> Más adelante explicare con mucho más detalle el nacimiento del cine amateur en Reus, pero se puede comprobar esa participación de Reus en el movimiento cineístico en TORROELLA, José: Crónica y análisis del cine amateur español,

Finalmente, tenemos, especialmente para mí, una ventaja personal y es mi presencia física en la ciudad que me permite una mejor posibilidad de trabajar en esta investigación. De todas formas, podía haber escogido, por proximidad, cualquier otra ciudad como pueden ser Tortosa, Valls, Tarragona o, incluso, Barcelona; pero en ellas no se dan las otras ventajas comentadas: durabilidad en el tiempo del fenómeno del cine no profesional, menor complejidad al ser una ciudad de tipo medio y representatividad social y cinematográfica.

• **Desventajas de Reus como base del estudio**

Por contra, también presentaba ciertas desventajas, como por ejemplo, la escasez de films profesionales que tuvieran como escenario la ciudad. Esto podría ser considerado una desventaja importante, pero en el caso concreto de este estudio podemos plantearnos dudas sobre esa teórica desventaja. En primer lugar, porque esa teórica escasez nos permite centrar más el estudio en conocer mejor el cine no profesional. Esto abre la posibilidad de utilización del cine como documento histórico a cualquier tipo de films y es posible que cuestione -ya lo veremos más adelante- algunos de los principios, metodologías o teorías establecidas sobre el cine como documento.

En segundo lugar, es cuestionable la escasez de cine profesional en Reus si contamos los films de ficción, los documentales y las noticias de NODO<sup>40</sup>. Pero ya hemos dicho anteriormente que el estudio del cine profesional no era el objetivo esencial de este trabajo, que lo era el cine no profesional. Ya que el cine profesional traspasa el ámbito local para ser esencialmente nacional. Esto no quiere decir que no se vaya a utilizar los films profesionales en este análisis. Sobre todo, porque su utilización nos servirá para resolver dos cuestiones que creo muy interesantes. La primera es ver las diferentes visiones que de hechos socio-políticos similares puede dar. A través de una comparación puede que veamos como el cine no profesional nos da una visión popular de los hechos mientras que el profesional nos puede dar una visión oficial de los hechos. La segunda es averiguar qué papel pueden jugar ambos tipos de cine como documento histórico de ámbito local: que tipo información nos puede aportar cada uno y cual de ellos nos puede ser más útil.

Otra desventaja era la escasa importancia que a nivel catalán o estatal había tenido el cine amateur reusense. Salvo algunas participaciones en concursos nacionales en los años 30 y 40, con

---

Madrid, Ediciones Rialp, 1965. De todas formas me gustaría adelantar aquí que Reus no fue la primera ciudad de la provincia en tener una asociación de cine amateur. La primera fue Tarragona con la aprobación de la Agrupació pro-cinema en 1935, pero esta asociación tuvo una vida muy efímera y poco activa y no se integró en el movimiento cineístico catalán.

<sup>40</sup> En el anexo 1.1 podemos ver un listado de todos los films profesionales localizados que en algún momento de la misma han utilizado la ciudad de Reus como escenario. Vemos en esa lista que se han rodado un total de 96 films en la ciudad: 4 films de ficción, 44 documentales y noticias y 48 films de otro tipo de cine profesional (anuncios...).

premios<sup>41</sup>, y en los años 50 en concursos de estímulo y nacionales<sup>42</sup>; la participación en estos concursos fue muy escasa. Incluso a nivel provincial su importancia, comparativamente con los casos de Valls y Tarragona fue menor, principalmente a partir de los años 60. Es innegable ese decaimiento cualitativo del cine amateur en Reus a partir de finales de los 60, pero razonablemente dudable la importancia del cine amateur de Reus. A través de las entrevistas<sup>43</sup>, y como veremos con más detalle en el capítulo 3, había una serie de dificultades al principio en los años 50 -especialmente el tiempo disponible para desplazarse a Barcelona y los problemas de transporte- que imposibilitaron que se pudiera participar en estos concursos. Esto repercutió a posteriori en la calidad e importancia del cine amateur de Reus. Pero creo que estas desventajas no son suficientes en comparación con las ventajas que ofrece Reus como ejemplo, para descartar a esta ciudad para el tipo de investigación y estudio que propongo.

---

<sup>41</sup> En 1936 el film *Assaig* de Joan Torrents quedó clasificada en 3º lugar en el Concurso Nacional de Cinema Amateur de la Federació Catalana de Cinema Amateur y en 1944 el film *El abrigo de pieles* del mismo autor obtuvo mención honorífica y el premio nacional de interpretación para Nuria Nogueras en el VII Concurso Nacional de Cine Amateur del Centre Excursionista de Catalunya.

<sup>42</sup> En 1960 y en 1961 irrumpen en los concursos nacionales y de estímulo algunos cineastas de Reus con bastantes películas, hecho que no se vuelve a producir nunca más. En 1960 Josep Batista Adell con *Neón*, Antoni Cavallé Maresma con *Escalada* y Josep Maria Mitjà con *El Neófito* y *Desil·lusió* participan sin un gran éxito en la III Competición de Estímulo del Centre Excursionista de Catalunya. En 1961 los cineastas reusenses copan varias clasificaciones en el IV Concurso Competición de Estímulo del Centre Excursionista de Cataluña: Marc Marè Massò con *Feria de Muestras 1960* gana el primer premio de documentales y Antonio Cavallé Maresma con *Pasa el circo* obtiene mención honorífica; el mismo Marc Marè y Francisco Mercader con *Noche Mágica* ganan el primer premio de Fantasía; Lluís Ripoll Querol con *La Feria y yo* queda segundo en el apartado de Tema Sociología Infantil y Francesc Mercadé con *A la Feria* gana el apartado de Films de Humor. Estos distintos premios en el Concurso de Estímulo les permiten participar en el XXIV Concurso Nacional de Cine Amateur de 1961 del Centre Excursionista de Cataluña, aunque solamente se presentaran 3 cineastas con un éxito relativamente menor ya que solamente Marc Maré consigue una mención honorífica con *Feria de Muestras 1960* dentro del apartado de documentales.

<sup>43</sup> v. el anexo 3.2 donde se transcriben las entrevistas realizadas a los cineastas amateurs que en algunas de ellas (Josep Batista Adell, Jordi Llaberia Escuté, Francesc Mercader i Bosch, Josep María Mitjà i Martí, Rafael Saludes i Rams o Jordi Vall i Ciré) se comenta lo que pensaban de otros concursos que se realizaban en Cataluña y en España y del Concurso Nacional de Cine Amateur del Centre Excursionista de Cataluña, de sus posibilidades y de las dificultades para participar.

## 2. LIMITACIONES

### 2.1. Problemas iniciales

Hemos visto en el apartado anterior algunos de los problemas y limitaciones de esta investigación. Ahora me limitaré a señalar algunas dificultades existentes, no comentadas hasta ahora, y los pasos seguidos y las soluciones utilizadas para solventar esos problemas. Con estos comentarios además comprenderemos mejor el esquema y la extensión de este trabajo.

#### • Inexistencia de una historia del cine en Reus

Un primer problema inicial era la inexistencia de una historia del cine en Reus. Pero este es un problema de prácticamente todo el conjunto de las comarcas meridionales de Cataluña y de buena parte de Cataluña, aunque el centenario del cine -celebrado en 1995- lo haya solucionado parcialmente este<sup>44</sup>.

En el campo del cine no profesional -especialmente, en el del cine amateur- la situación es todavía más grave. Existen diversos pequeños artículos y algún estudio local sobre el cine no profesional en Cataluña<sup>45</sup>, pero aún pervive una única monografía general sobre el cine amateur, escrita en los años 60 que necesita una urgente actualización<sup>46</sup>.

Pero, ¿por qué esto constituye un problema? Porque se partía de la base o de la idea de que para utilizar el cine como documento histórico era imprescindible, como primer paso,

<sup>44</sup> En el caso de la comarcas meridionales de Cataluña únicamente la ciudad de Tarragona cuenta con un libro publicado que explica su historia cinematográfica: BERNABÈ y MALLOL, op. cit. Este libro es simplemente un repaso a los cines de la ciudad. Por otra parte, en Cataluña baste citar comentarios como: "en l'àmbit local i en l'oral, és on hi ha llacunes immenses, pous a descobrir, deus inesgotables" (ROMAGUERA: "El patrimoni cinematogràfic a Catalunya. Estat de la qüestió", op cit.) o ver el listado de "Referències d'històries de cinema local del principat" aparecido en el Butlletí de la coordinadora d'investigadors de l'audiovisual de Catalunya, nº 2, enero/abril 1997, Barcelona, Coordinadora d'investigadors de l'audiovisual de Catalunya, pp. 2-5; donde aparecen 73 referencias sobre historia local del cine; de esas referencias un 75% son artículos centrados en temas concretos. En este mismo listado se hace una distribución por años y se aprecia como cerca del 50% de los artículos o libros sobre historia del cine local aparecidos desde 1940 se concentran en el periodo 1994-96, fechas relacionadas con el centenario del cine.

<sup>45</sup> Entre otros podemos citar escasamente los siguientes artículos: GÓMEZ INGLADA, Margarida: "El cinema amateur al Prat de Llobregat, a VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., pp. 177-183 y GÓMEZ INGLADA, Margarida: "El cinema amateur català i la recuperació del patrimoni filmic. L'experiència del Prat de Llobregat" a VV.AA.: El patrimoni cinematogràfic a Catalunya, Barcelona, Fundació Institut del Cinema Català, 1995, pp. 125-138; y los libros o opúsculos: COLOMER i MIR, Josep Maria: Memòria del Foto-Film Calella (1966-1991), Calella, Foto-Film Calella, 1991 y VV.AA.: El Cinema amateur al Prat del Llobregat, El Prat del Llobregat, Ajuntament del Prat, 1994.

<sup>46</sup> La única obra general sobre cine amateur es la de José TORRELLA, op. cit. Obra que necesita una revisión y actualización a fondo, como pone de manifiesto el reciente encuentro de historiadores entorno del cine aficionado en Guadalajara (RUIZ ROJO, José Antonio (coord.): En torno al cine aficionado, Guadalajara, Diputación Provincial de Guadalajara, 2002) y como podemos ver si se compara lo explicado en este libro con lo que podrán leer en el capítulo 3 de este trabajo sobre el cine amateur en Reus.

investigar los films a través de bibliografía o de la hemerografía. A partir de ella se conocía a los autores y podías contextualizar el film en su época cinematográfica<sup>47</sup>. No en vano Michèle Lagny comenta que "el proceso del conocimiento histórico es, ante todo, acumulativo ... y la bibliografía uno de los instrumentos elementales"<sup>48</sup>. Así esta información, o bien ya la tenías o bien la podías reunir u obtener fácilmente. Por tanto, el trabajo parecía centrarse, única y exclusivamente, en la investigación y análisis de los films y bibliográficamente extraías el contexto histórico y cinematográfico, para al final relacionar los tres aspectos. Pero, en el caso de Reus y en la mayoría de investigaciones locales sobre este tema esto no es así. La inexistencia de una historia del cine en Reus dificulta la investigación, ya que no permite una contextualización de los films en su ambiente artístico y obliga a una investigación de la historia del cine, aunque esta investigación sea parcial.

En este trabajo la investigación he sido parcial en el caso del cine profesional, por la complejidad de la misma y el escaso valor para este estudio, y completa, dentro de las posibilidades documentales existentes, en el caso del cine no profesional.

• **¿Quién hizo cine amateur?**

Un segundo problema inicial es averiguar ¿quién hizo cine no profesional en Reus? Pero este tampoco es un problema exclusivo de la ciudad de Reus sino del propio estudio del cine no profesional. Así por ejemplo en el caso de Aragón Alberto Sánchez Millán explica:

"En comparación con el cine profesional, la falta de datos en lo referente al cine amateur es otra de las grandes dificultades. Hay cineistas que sólo se conocen por referencias, otros se mantienen -voluntaria o involuntariamente- en el anonimato. Cuando existen datos, son de poca fiabilidad, ya que muchas veces, a juzgar por el estilo y la manera de tratar la mayor parte de los temas de cine amateur, queda patente la amistad existente entre cineistas y periodistas, o bien, éstos últimos, realizan comentarios frívolos que se acercan a la simple gacetilla periodística. Todo esto convierte este trabajo en una obra inacabada y totalmente abierta desde el mismo momento de aparecer"<sup>49</sup>.

Unas palabras que hemos de corroborar una por una para el caso de Reus.

Por tanto, al no haber una monografía o un estudio anterior sobre el cine de esta ciudad no se conocen los nombres de las personas que hicieron cine no profesional y no sabes si esas personas viven o no, si podrás hablar con ellas y, en definitiva, no puedes programar la investigación y el alcance de la misma. Esto crea un círculo cerrado, porque como dice Michèle

<sup>47</sup> Como ejemplo de ello solo es cuestión de revisar la mayoría de artículos publicados en la revista FILM-HISTORIA, Barcelona, Centro de Investigaciones Film-Historia, o ver el libro de Sergio ALEGRE, op. cit.

<sup>48</sup> LAGNY, op. cit., p. 64.

<sup>49</sup> Alberto SÁNCHEZ: Cine amateur e independiente en Aragón, Zaragoza, Gandaya. Asociación Cultural aragonesa-Cine-Club, 1987, sin numerar.



Lagny "para transformar las huellas en documentos ... es necesario, en primer lugar, haberlos encontrado"<sup>50</sup>, por ello necesitas contactar con alguien que conozca o que te puedan dar información sobre las personas que han hecho cine no profesional en la ciudad para iniciar la investigación. Pero incluso si tienes una extensa lista de personas con las que poder contactar siempre dependerás de que esas personas deseen hablar contigo sobre el tema<sup>51</sup>.

• **¿Qué películas hay disponibles?**

Otro problema inicial, relacionado con el anterior, es que tampoco sabes, a priori, con que películas vas a contar para hacer el estudio. Es absolutamente seguro que no todas los films que has conseguido fichar o de los que has obtenido información a través de una investigación hemerográfica los podrás ver o los podrás utilizar para tu estudio, por tres causas principales:

- 1ª) La desaparición física de las películas por una mala conservación, por haber sido destruidas o porque nadie sabe quien las tiene en la actualidad. Un ejemplo concreto es la desaparición de parte de la filmografía de Antoni Martra (padre), pionero del cine en Reus, que para su sala cinematográfica -la Sala Reus- rodó diversos films entre 1910 y 1930, que posteriormente fueron proyectadas en 1956<sup>52</sup> en sesiones denominadas de "celuloide rancio". Su nieto, que poseía toda la filmografía de su padre Antoni Martra (hijo), solamente pudo encontrar de su abuelo una filmación de 1934, que correspondía a la boda de su padre<sup>53</sup>.
- 2ª) La imposibilidad de localizar al autor de los films. El autor normalmente posee las únicas copias existentes de los mismos.

<sup>50</sup> LAGNY, op. cit., p. 61-62.

<sup>51</sup> No puedo decir que este ha sido el caso en el que yo me he encontrado, pero si que puedo decir que hubo una persona que se negó a hablar de esta etapa de su vida. En concreto, Juan Torrents, el único superviviente de la generación de cineastas amateurs de los años 30. Él era el guionista y director de los films que hacía en colaboración con Josep Busquets, que se encargaba de la fotografía, y un grupo de amigos vinculados al Centre de Lectura de Reus. Algunos puntos poco claros de esta época no podrán ser aclarados ya que no queda nadie más de ese periodo.

<sup>52</sup> v. Diario Español, 22-IX-1956.

<sup>53</sup> Recientemente se han encontrado nuevas latas de películas en donde podrían estar los films de su abuelo, pero algunas de ellas están en muy mal estado de conservación y se podrían haber perdido definitivamente. El resto están en proceso de estudio e identificación por parte de los investigadores de la Unitat d'Investigació del Cinema de la URV. Este problema de la desaparición del cine mudo es común al resto del cine español y mundial. En el catálogo de la exposición La imagen rescatada (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991) se afirma "que casi el 50% de las películas rodadas desde la invención del cinematógrafo en 1894 han desaparecido" (p. 23). Unas páginas más adelante (pp. 54-55) se dan cifras mucho más alarmantes sobre el caso concreto del cine español comentándose que entre 1896 y 1954 únicamente se conservan completos 590 títulos de 1709 -un 34,5%- . Estas cifras hablan del cine profesional, no existe ningún estudio sobre el cine no profesional en el que se den cifras de films rodados y conservados.

Las razones para no poderlo localizar pueden ser principalmente:

- a) La muerte del mismo.- Esto quiere decir que los films pasan a su viuda o se reparten entre los hijos. Poder seguir todo este entramado es muy complicado y si a ello sumamos traslados de domicilios o de localidad se hace imposible.
  - b) El trasladado de domicilio.- Un cambio de este tipo complica su localización, sobre todo si además cambia de ciudad y nadie sabe darte información sobre la persona que buscas. Así, por ejemplo, fue imposible localizar a Luis Ripoll Querol que vivía en Barcelona. La dirección que me habían facilitado era de unos familiares en Reus de una casa sin vecinos que según me comentaron llevaba tiempo sin usarse y el dueño aparecía muy de tanto en tanto sin que se supiera el día exacto en que aparecía.
- 3ª) Que el propietario, pese a todos los esfuerzos anteriores que has hecho, no te deje ver su obra; bien, porque las películas estén en mal estado -con los empalmes frágiles- y no tiene tiempo ni ganas de repararla o bien porque no tiene forma física de verlas -ya que el proyector se le ha estropeado y ya no puede arreglarlo-, o, bien porque simplemente no desea que nadie las vea. Esto último es bastante extraño, pero no imposible. Una explicación lógica a esta actitud estaría en las pocas ganas o disponibilidad de tiempo para ponerse a ordenar y buscar las películas, ver su estado y quitar los films familiares. Como ejemplo de esta situación tenemos los casos de los films de David Constantí Cunillera<sup>54</sup> y Josep Romeu Clofent, que no han podido ser visionados. En el primer caso porque no están en buen estado y sus hijos no saben como repararlas y en el segundo porque este señor se negó rotundamente a que las pudiera ver.

Plantearse entonces si debes hacer un estudio o análisis cualitativo o cuantitativo<sup>55</sup> con todas las películas parece absurdo. En mi caso no tendrás jamás todos los films disponibles para el análisis y no podrás escoger los films estéticamente significativos porque no puedes juzgar el conjunto del cine amateur reusense para valorar cada obra. ¿Que criterio sigues entonces para decir que un film amateur o familiar es estéticamente significativo para su análisis?. Valorarlos a través de su clasificación en los concursos plantea algunos problemas y establecer relaciones de influencia es imposible porque seguramente habrá muchas películas que se hayan perdido. La única opción es conformarte con lo que se ha podido recuperar o sobrevive, cuando aparezcan nuevos documentos (en este caso

---

<sup>54</sup> En el caso de David Constantí Cunillera si que se ha podido visionar uno de sus films (*Miracles de la pastelina*) porque fue regalado en vídeo en una promoción publicitaria por una emisora de radio (Radio Reus).

<sup>55</sup> Esta discusión entre cualitativo y cuantitativo en el análisis histórico del cine esta muy bien planteada y explicada en MONTERDE, op. cit., pp. 38-39.

películas) puede que se maticen y se mejoren las conclusiones a las que se ha llegado, mientras tanto solo se puede trabajar con lo que hay.

• **Confusion en la utilizacion del termino cine-historia**

Finalmente, nos queda el problema de inicial en la confusión existente en la utilización de la relación Cine e Historia.

Normalmente, cuando se habla o se estudian las relaciones entre el cine y la historia, se manejan dos conceptos o ideas diferentes pero a la vez relacionadas: la visión que el cine da del pasado, o sea el estudio de los films históricos<sup>56</sup>, y la utilización del cine como documento para conocer una sociedad pasada o presente. Esta última es la que marca todo este estudio y esta investigación.

En realidad, como he dicho antes, a pesar de que parezcan ideas distintas están muy relacionadas entre sí. Los films históricos, como films de argumento, al fin y al cabo, no dejan de ser el reflejo de la época en que se realizaron. Son films que nos explicaran cosas sobre la sociedad y el tiempo en que fueron creados o lo que un grupo social de un país concreto, en un tiempo concreto, concibe o piensa que debe ser ese pasado histórico, reflejado en un film. Así, por ejemplo Javier Fernández Sebastián, en su contextualización histórica de *Espartaco* nos comenta la relación del film con el Maccarthysmo, para acabar afirmando:

"¿Acaso no tiene el inquisitorial McCarthy y su comité de Actividades Antinorteamericanas mucho que ver con la represión que Craso desencadena contra los «desleales» a Roma y los «enemigos del Estado»? ¿No hay ciertos paralelismos entre la rebelión de los esclavos y la emancipación del Tercer Mundo?"<sup>57</sup>.

Por su parte, todos los films no históricos no dejan, de una manera u otra, de reconstruir la vida social y política de su país durante el siglo XX. Por ejemplo, *Las uvas de la ira* (*The grapes of wrath*, John Ford, 1940) no deja de ser, desde el punto de vista actual, una excelente reconstrucción de los sufrimientos del campesinado en plena Depresión de los años 30 y de la esperanza del New Deal<sup>58</sup>.

## 2.2. Pasos seguidos

Profundizaremos más en estas ideas en el próximo capítulo, ahora, tal y como Julio Aróstegui nos invita, debemos explicar nuestros planteamientos iniciales y nuestra planificación de la investigación. Una planificación que dice que

"tendría que atender a tres niveles: el de lo que se quiere conocer, el de cómo conocer y el de la comprobación de lo conocido. Ello conllevaría la previsión del conjunto de

<sup>56</sup> Al principio del próximo capítulo (Capítulo 2: Metodología) se amplía mucho más este punto y se dan una serie de referencias bibliográficas sobre el tema.

<sup>57</sup> Javier FERNÁNDEZ SEBASTIÁN: *Cine e Historia en el Aula*, Madrid, Akal, 1989, pp. 48-49.

<sup>58</sup> v. CAPARRÓS LERA, José María: *100 películas sobre Historia Contemporánea*, op. cit., pp. 322-328.

problemas relacionados a investigar -«por qué un proceso es como es»-, sus límites cronológicos y la inteligibilidad y justificación de ellos y la pregunta que hay que formular. El cómo articular una investigación habría de atender a las fuentes, la organización de la información, su tipología y su uso, así como la relación con otras investigaciones”<sup>59</sup>.

Ya hemos explicado que es lo que deseamos conocer, ya hemos formulado la pregunta -o más bien las preguntas- que nos hemos plantado para resolver en esta investigación, hemos establecido un límite que no únicamente es cronológico<sup>60</sup>, sino también espacial -hemos limitado el estudio a la ciudad de Reus- y hemos planteado algunos de los problemas iniciales con los que nos hemos encontrado. La relación de esta investigación con otras la platearemos en el próximo capítulo en el que profundizaremos sobre las metodologías o técnicas de análisis de films y su adecuación para ser usadas en el caso del cine no profesional. Nos queda por explicar cómo hemos organizado la investigación o más bien qué pasos hemos seguido para realizarla y qué soluciones hemos tenido que adoptar para solventar los problemas antes comentados.

Las características especiales del cine no profesional hace que sea especialmente importante explicar los pasos seguidos para recopilar la información y la documentación necesaria para esta investigación. Puede que en principio parezca que tiene muchas similitudes con el trabajo habitual del historiador, pero podremos ver cómo presenta ciertas peculiaridades.

#### • Establecimiento de una base de datos

Un primer paso inicial es establecer el muestreo de la fuente documental. Igual que se ha hecho en otras localidades donde se han iniciado campañas similares, como El Prat de Llobregat o Terrassa<sup>61</sup>, para iniciar el muestreo debemos establecer una base de datos de los films que en principio podrían ser analizados. Esta base de datos ha de ser amplia en número porque se buscan todos los films que tuvieron alguna relación con la ciudad de Reus. La posterior búsqueda de las películas ya haría una

<sup>59</sup> ARÓSTEGUI, op. cit., p. 317.

<sup>60</sup> El límite cronológico viene establecido por la fuente utilizada: el cine. Así abarcaría, en principio, desde 1897 hasta la actualidad. En realidad el límite temporal estaría marcado hasta principios de la década de los 80 del pasado siglo, porque el principal objeto de análisis es el cine no profesional -especialmente el cine amateur- y su durabilidad en el tiempo no va más allá de esas fechas. Hacia mediados de los años 80 el vídeo va a ir arrinconando, hasta hacerlo desaparecer, al cine. El vídeo tendrá algunas características diferentes a las del cine no profesional, principalmente la desaparición de asociaciones y de concursos.

<sup>61</sup> En El Prat del Llobregat Margarida Gómez Inglada explica en El cinema amateur al Prat de Llobregat (op. cit., p. 177) que “el treball previ consistí en la localització dels autors. La feina no era fàcil, donat que només disposàvem de la informació extreta del periòdics locals i dels programes elaborats pels mateixos amateurs, amb motiu dels actes que organitzaven”. En Terrassa se creó un proyecto de Cinemateca del Cinema Amateur Terrassenc, creandose un catálogo de los films seleccionados que se recoge en un catálogo manuscrito ofrecido por los propios creadores de dicha cinemateca.

primera selección, por los problemas de acceso a las misma ya comentados. Este trabajo se basa esencialmente en un vaciado hemerográfico. Lo que he encontrado, han sido cuatro tipos de films diferentes: semi-profesionales, profesionales, amateurs y familiares.

La definición concreta de cada uno de estos tipos de films las veremos en el siguiente capítulo; ahora me gustaría, principalmente, comentar la utilidad de los mismos a la hora de realizar esta investigación. En primer lugar los films semi-profesionales<sup>62</sup> corresponden a los realizados en los inicios del cine. Su utilidad ha sido más bien escasa porque, como se puede comprobar en el anexo 1.2 de este trabajo, la mayoría están ilocalizables -hemos de considerar que en principio están desaparecidos-. Un ejemplo claro de ello es el primer film rodado en Reus: *Salida de misa de 12 de la Prioral de Sant Pere*<sup>63</sup>.

Los films profesionales están formados por films de argumento, documentales y noticiarios<sup>64</sup>. Su utilidad ha sido más bien poca en este trabajo por su escasez y difícil acceso, aunque haya sido mayor que en el caso de los semi-profesionales. Por ejemplo, hay films documentales como el *Noticiero Luce 1548: Barcelona. Il Conte Ciano parte per Tarragona* (1939) que se encuentra en el Archivo del Instituto Luce en Roma o el caso del *Noticiero Hearts.10-239* (1938) sobre operaciones de la Guerra Civil próximas a Reus que están en la UCLA Films Television Archive en Los Angeles y, por tanto, son muy difíciles de visionar o films como *Liberxinia 90* (Carlos Durán, 1970) que solamente tienen dos o tres escenas que se desarrollen en Reus -concretamente se ven dos veces el Barrio Gaudi en el interior de las escaleras cuando uno de los actores va a casa de un amigo- y su interés para nuestro trabajo es más bien escaso. Todo y esto, algunos de estos films han sido de una gran utilidad, bien para poder estudiar algunos de los temas previstos, como en el caso de *Prim* (1930, José Buchs) y la evolución histórica de la ciudad, o bien para poder contrastar la visión que de algunos acontecimientos históricos da el cine no profesional con respecto a los documentales o noticiarios oficiales.

Los films amateurs han sido el principal grupo utilizado, porque eran el objetivo esencial del trabajo y porque son más

<sup>62</sup> En el anexo 1.2 podemos ver un listado de las películas de este tipo y si se conservan o están ilocalizables.

<sup>63</sup> Este film fue rodado en 1905 por Joan Minuesa que había instalado una barraca dedicada al cine en la Plaça dels Quarterls -actual Plaça de la Llibertat-. Esta barraca se llamaba el Palacio Luminoso y para atraer al público rodó este film. Este fue el último pabellón cinematográfico itinerante que se instaló en la ciudad, después vendría ya el cine estable (v. *Diario de Reus*, 24-III-1905, p. 3). Localizar esta película, si es que todavía se conserva, es absolutamente imposible porque se desconoce un detalle tan importante como la procedencia geográfica de Joan Minuesa, el propietario del Palacio Luminoso.

<sup>64</sup> v. en anexo 1.1 la lista de films profesionales.

fáciles de rastrear, localizar y visionar. En cuanto a los films familiares se ha contado con algunos realizados por cineastas amateurs que hemos podido localizar y con los fondos recuperados por la Video-Fonoteca del Centre de Lectura de Reus y la Unitat d'Investigació del Cinema de la Universitat Rovira i Virgili; film que han completado este estudio. Así de un total de 528 films amateurs de toda la provincia fichados, extraídos de los concursos de cine amateur realizados en Reus, 381 pertenecían a cineastas que se inscribieron como domiciliados en Reus. De estos se han podido localizar, visionar y analizar 190 films amateurs. Si a ello sumamos las películas familiares y profesionales relacionadas con este tema, en este trabajo se han visionado, utilizado en el análisis e investigado un total de 266 films<sup>65</sup>.

Aparte de las películas, la investigación de los films para crear la base de datos dio también una lista de personas de toda la provincia que hicieron cine amateur. Esta lista también tiene su utilidad para comparar la tipología social de los diferentes grupos de cine amateur cuando se profundice más en la investigación de este tipo de cine en otras localidades.

#### • **Contacto con las personas**

La base de datos nos permitía tener una ligera referencia para el segundo paso que consistía en el contacto con las personas que hicieron cine amateur. Un contacto que además ver los films, debía facilitarme datos sobre las personas que los filmaron y sobre los contenidos de los mismos. Para ello era necesario realizar una entrevista oral al propietario de las películas. Una entrevista que debía prepararse con la información que se había obtenido en el paso anterior y con la confección de un cuestionario de preguntas igual para todos<sup>66</sup>. Ahora necesitábamos un primer contacto que te permitiera saber donde vivían. Para encontrar este contacto hay tres posible vías, según mi experiencia ya que las probé las tres, que son:

- A) Buscar una persona de una edad similar a los que protagonizaron el movimiento amateur en Reus en los años 50, que pudiera estar al corriente de ello. Un periodista ya jubilado, por ejemplo puede ser un buen recurso. En mi caso concreto esta persona fue Celestí Torres, periodista, que me facilitó algunas primeras direcciones y teléfonos, entre otras las del secretario de la organización de cine amateur que se creó en Reus en los años 50 y algún otro cineasta amateur.
- B) Contactar con alguna persona de la organización de cineastas amateur que pueda facilitarte un buen listado de direcciones y teléfonos de los antiguos miembros de la misma. En el caso de Reus los cineastas amateurs de los años 50 estaban

---

<sup>65</sup> v. los listados de los films amateurs presentadas al concurso del Reus Deportivo en el anexo 1.3 y el de las películas visionadas y analizadas en este trabajo en el anexo 1.4.

<sup>66</sup> v. anexo 3.1, donde está el cuestionario básico utilizado en las entrevistas.

amparados por el Reus Deportivo, una entidad que todavía existía. En esa entidad facilitaron el nombre y la dirección de su antiguo secretario, ya que ellos no poseían ninguna documentación sobre la sección de cine amateur. Tras hablar con Antonio María Vidal Colominas -el secretario al que nos hemos referido- este me dio un listado de antiguos cineastas amateurs e incluso facilitó los contactos con algunos de ellos.

C) Contactar con un primer cineasta amateur y que te indique la dirección o teléfono de otro y así sucesivamente. Tal vez, esta es la más lenta y menos recomendable de las vías posibles porque se puede romper fácilmente la cadena.

- **Elaboración de una historia del cine amateur**

Tanto en la investigación de los films como en la de los cineastas conseguimos además datos suficientes para elaborar una historia del cine amateur en Reus. Estos datos nos permitirán contextualizar los films en un entorno cinematográfico dentro del movimiento amateur en Reus. Una contextualización en donde veremos la situación del cine amateur en Reus, en el resto de la provincia y se comparara esta con la evolución del cine amateur en Cataluña y en el resto del Estado Español.

- **¿Que tipo de análisis utilizar?**

Finalmente hay que escoger una técnica de análisis de los films. Para ello consulte una amplia bibliografía y estudié las distintas técnicas existentes, porque como afirma Jacques Aumont y Michel Marie "no sólo no existe una teoría unificada del cine, sino tampoco ningún método universal de análisis de films"<sup>67</sup>. Por tanto, el último paso consistía en establecer una técnica a utilizar para el análisis de los films no profesionales que también pudiera ser aplicada al análisis del cine profesional.

### **2.3. Problemas y soluciones**

Cada paso presentaba unos problemas. Estos problemas están relacionados con lagunas documentales, tanto escritas como visuales u orales. Un historiador está acostumbrado a este problema durante "la colecta de fuentes"<sup>68</sup>, o debe estar acostumbrado a él; porque siempre realiza su investigación con la documentación que ha podido localizar. La aparición de nueva documentación, antes ilocalizable, hace que la historia progrese y hace que se reabran debates sobre temas ya investigados. En el caso concreto que nos ocupa el estudio está limitado a la documentación que se ha podido localizar, que tal y como clasificó George Sadoul han sido: "1º) los films; 2º) los documentos escritos; 3º) los testimonios orales"<sup>69</sup>.

Como hemos visto, podemos decir que no está toda la documentación existente -sobre todo, a nivel visual-, pero sí

<sup>67</sup> AUMONT, Jacques y MARIE, Michel: Análisis del film, Barcelona, Paidós, 1990, p. 13.

<sup>68</sup> LAGNY, op. cit., p. 245.

<sup>69</sup> GUBERN, Romà: "Metodología de análisis de la historia del cine" en ROMAGUERA, Joaquim y RIAMBAU, Esteve: La historia y el cine, Barcelona, Fontamara, 1983, p. 40-41.

toda la accesible. Es muy probable que con el paso del tiempo vayan apareciendo nuevos fondos documentales escritos que están en manos de particulares, se tenga acceso a nuevos testimonios orales -creo que principalmente de familiares de cineastas amateur- y sobre todo, creo que se podrá acceder y recuperar, para próximas investigaciones, nuevas películas que ahora están perdiéndose poco a poco en manos de particulares.

Pero, en algunos casos, las lagunas o deficiencias existentes en la documentación a la que he podido acceder, han podido ser suplidas o solucionadas con otras fuentes documentales. Me gustaría repasar esas lagunas y problemas documentales y comentar las soluciones dadas.

- **A nivel escrito**

A nivel escrito, la principal fuente de información ha sido la prensa. Pero había algunos aspectos como el control estatal que se ejercía sobre el cine amateur, el coste de hacer cine amateur y el nivel económico y social de los cineastas amateurs de los que la prensa no podía informarnos. Para ello, se ha podido suplir parcialmente estas lagunas con documentación de archivos públicos o privados. En los archivos públicos se ha podido consultar los partes de censura de los films y los censos de población. En el caso de los partes de censura tampoco se ha podido contar con todo lo deseado. No existe nada sobre partes de censura de los años 40 y 50 y lo que se conserva de años posteriores puede ser meramente orientativo, ya que es muy escaso. Hay que tener en cuenta que el fondo de la Delegación del Ministerio de Información y Turismo en Tarragona, todavía no esta totalmente catalogado.

A través de archivos privados, como el de Manuel Fernández de Valls o de algunos cineastas amateurs de Reus, se ha podido suplir, principalmente, el desconocimiento sobre los costes del cine amateur. Se ha hecho mediante los catálogos de máquinas de cine y las facturas de compra de las mismas. Pero no se ha podido reconstruir una serie completa de costes desde los años 20 a los años 80. Hay muchos saltos.

- **A nivel oral**

A nivel oral, la principal fuente de información han sido las entrevistas realizadas, se ha entrevistado a 23 personas entre cineastas amateurs o familiares próximos, siguiendo la técnica de la historia oral, antes que la de las historias de vida<sup>70</sup>.

Veíamos anteriormente que uno de los problemas de esta fuente documental era la negativa de las personas a ser entrevistadas. Habrían otros dos problemas más: las posibles lagunas de memoria

---

<sup>70</sup> La distinción entre una y otra la realiza perfectamente Julio ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 375-380; que define la Historia Oral como "una parte «un acceso a lo histórico» que supone un determinado tipo de fuentes, los testimonios orales, y un determinado método de trabajo para obtenerlos, para hacer un discurso histórico ... del tipo mismo del hecho con otras fuentes y métodos" (p. 375) y a la historia de vida como "la narración de la vida de una persona hecha por ella misma" (p. 379).



y la muerte de los posibles entrevistados<sup>71</sup>. Para minimizar estos problemas podemos recurrir a tres soluciones:

- 1ª) Contrastar la información de las entrevistas con otras fuentes o con otras entrevistas. Esto nos permite salvar los problemas causados por las lagunas de memoria de algunos de los entrevistados.
- 2ª) Entrevistar a los descendientes directos de los cineastas ya desaparecidos.
- 3ª) Buscar las entrevistas o las biografías publicadas en revistas y diarios de la época. Ello nos permite salvar los tres problemas de las entrevistas orales, las lagunas de memoria, la muerte de cineastas amateurs y la negativa de algunos a ser entrevistados.

Desde una historia clásica, estos problemas y las soluciones apuntadas serían argumentos para invalidar la utilización de la entrevista oral como documentación para cualquier estudio. Pilar Folguera en un pequeño manual sobre historia oral<sup>72</sup> comenta estos problemas y afirma que no son diferentes a los de otras fuentes, como el caso de la escrita. Además han de ser sometida a un proceso de crítica interna y selección. Hemos de pensar que la fuente escrita siempre es contrastada con otra documentación o con bibliografía para contextualizar lo que el documento explica. La contrastación de fuentes es la base de la investigación histórica<sup>73</sup>, por tanto no nos debe extrañar que debamos contrastar las fuentes orales o las visuales con otra documentación. De todas formas, no podemos negar que la entrevista oral nos aportara una información cualitativa que es difícil de encontrar en la documentación escrita. Esa información cualitativa la hemos obtenido en las entrevistas orales, por ejemplo a la hora de definir y entender que es el cine amateur.

#### • A nivel visual

A nivel visual, como es lógico, la principal fuente de información han sido las películas. Hemos visto anteriormente que los dos problemas principales, en nuestra investigación, para este tipo de documentación son la falta de películas a causa de su desaparición y que la mejor manera de poder ver, estudiar y analizar los films es hacerlo mediante algún soporte magnético doméstico como el video. Un proyector de cine no permite parar, tirar atrás y de nuevo hacia adelante sin que la película sufra graves daños.

---

<sup>71</sup> Estas son las mínimas dificultades a nivel de investigación ya que a nivel técnico residen en "su objetividad, su exhaustividad, su transcripción correcta, la dinámica específica que se entable entre entrevistador y entrevistado, la complementariedad con otras fuentes..." (ARÓSTEGUI, op. cit., p. 377)

<sup>72</sup> FOLGUERA, Pilar: Cómo se hace historia oral, Madrid, Eudema, 1994, pp. 14-21.

<sup>73</sup> v. ARÓSTEGUI, op. cit., pp. 358-398.

Las soluciones adoptadas en este caso para solventar estos problemas fueron las siguientes<sup>74</sup>:

- 1º) La utilización de guiones de los films, como en el caso del cineasta Lorenzo Reverter que además de hacer films amateurs escribía guiones. Estos guiones nos pueden orientar sobre los temas que le interesaban y como los planteaba y conocer su forma de pensar.
- 2º) Buscar descripciones de los films en la prensa. Esta solución ha sido muy importante, sobre todo, en el caso del cine semi-profesional.
- 3º) Para solucionar, finalmente, los problemas causados por las dificultades de visionado lo más conveniente fue establecer una colaboración con la Filmoteca de la Generalitat de Cataluña para que los cineastas depositaran sus películas en la Filmoteca de Catalunya. Allí las podía visionar en moviola, tras lo cual se harían diversas copias en vídeo de las imágenes, una para el propietario y una para otras entidades colaboradoras.

Aunque existían todas estas soluciones lo importante era la imagen, su sustitución es poco factible o fiable en cualquier investigación en que se utilice como documentación las películas. Paloma Aguilar, en un brillante e interesante estudio sobre la memoria de la Guerra Civil<sup>75</sup>, utiliza los NODO's para explicar la visión franquista de la última Guerra Civil española. Lo que podría ser un excelente ejemplo de utilización del cine como fuente documental para reconstruir nuestro pasado histórico cae por si misma cuando en la página 90 nos dice:

"Esta investigación está basada, fundamentalmente, en los guiones de las noticias. De entre todos los sumarios (4.016) se seleccionaron las noticias que tenían algún tipo de relación con la Guerra Civil."

Resulta que al fin y al cabo sigue utilizando documentación escrita y justifica esa utilización porque el control de censura era muy estricto y supone que no había excesivas modificaciones entre el guión y lo que se veían en las imágenes y, en todo caso, si había modificaciones, no tenían demasiada importancia para el objetivo esencial de su investigación. Pero, realmente creo, y lo veremos más adelante, que la imagen visual ofrece una riqueza de información más amplia de la que pueden ofrecer los guiones. Aunque no he visto todas las noticias de NODO sobre la Guerra Civil, creo que Paloma Aguilar podría haber obtenido algunos datos más que le hubieran podido servir en su investigación si hubiera visto las imágenes. Y en este caso, acceder al visionado de las imágenes de los NODO's no constituye un problema demasiado complicado porque están todos disponibles

<sup>74</sup> Todo y que hemos de reconocer como hace Michèle LAGNY (op. cit., p. 249) que lo ideal es "tener acceso, al menos una vez, al «texto fílmico» original" esto no es siempre posible.

<sup>75</sup> AGUILAR, Paloma: Memoria y olvido de la Guerra Civil española, Madrid, Alianza, 1996.

y pasados a vídeo en la Filmoteca Nacional del Madrid, donde se pueden consultar fácilmente.

### 3. DEFINICIONES.

#### 3.1. Consideraciones previas: ¿qué es una película?

Hace un momento hemos hablado de cuatro tipos de documentos audiovisuales (films) a utilizar. Ahora debemos explicar qué entendemos y cómo definimos esos tipos de cine, cómo podemos clasificar los films en ellos y cuáles son sus características básicas. Pero, antes de pasar a dar esas definiciones, desearía hacer una consideración previa y aclarar ¿qué es una película? y ¿qué es un film? y cuando utilizamos una palabra u otra.

La definición de película contiene cierto elemento de confusión porque abarca tanto el aspecto físico como el del contenido. El Diccionario de términos científicos y técnicos de McGraw-Hill define la película cinematográfica como:

"1. Secuencia de imágenes filmadas contempladas en sucesión rápida, de forma que se cree la ilusión de continuidad y movimientos. 2. El contenido completo, relacionado temáticamente, de dichas imágenes. Llamado también película."<sup>76</sup>.

Por su parte una definición algo más amplia nos la da el *Diccionario Larousse* que define el término película como:

"3. Cinta perforada de acetilcelulosa, sobre la que se extiende una emulsión gelatinosa de bromuro de plata, empleada en fotografía y en cinematografía. 4. Obra cinematográfica."<sup>77</sup>.

Para solventar ese elemento de confusión de las definiciones la mayoría de estudiosos del cine utilizan el término film para diferenciar el soporte físico del contenido. Film es definido en el Diccionario Larousse como: "Película cinematográfica"<sup>78</sup>. Aunque no parece haber una diferencia en la definición, esta palabra se utiliza para referirse al contenido, a la obra cinematográfica. Así para no confundirnos en los términos a lo largo de este estudio optare por hacer esta distinción, utilizando la palabra película para el soporte físico y film para el contenido o la obra cinematográfica; tal y como ya he hecho hasta ahora.

#### 3.2. Tipos de películas. El soporte físico

Antes de pasar a las definiciones de tipos de films según su contenido, nos detendremos primeramente en conocer un poco el soporte físico en que se desarrollan estos contenidos.

Los soportes o pasos fílmicos vienen definidos por el ancho del material de la película. Este ancho se da en milímetros. Esto es lo que se denomina paso. El resto de elementos de la película lo forman la banda de sonido, que puede ser óptica o magnética, las perforaciones de arrastre de la película y la superficie de la imagen<sup>79</sup>. El siguiente dibujo de un fotograma de una película de 35 mm nos muestra estos elementos:

<sup>76</sup> Diccionario de términos científico y técnicos de McGraw-Hill, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1987, p. 1511.

<sup>77</sup> Diccionario Larousse, Barcelona, Larousse Editorial, 1997, p. 774.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> v. VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., pp. 64-73; o BOYER, Pierre: Enciclopedia del cine amateur, Barcelona, Noguer, 1972, pp. 18-23.

Existen diferentes tipos de soporte o pasos de película que se pueden clasificar en dos categorías: los profesionales o standards y los no profesionales o substandards<sup>80</sup>.

### 3.2.1. Pasos profesionales

Dentro de los pasos profesionales podemos considerar básicamente como los más importantes a tres:

- **Paso de 70 mm**

He escogido este como uno de los representantes del paso de gran ancho, tal vez el que más éxito ha tenido ya que en la actualidad se "utiliza este paso para la proyección en salas especiales gigantes de efecto envolvente"<sup>81</sup>. Es heredero del paso de 68 mm que apareció en Francia durante los años 10 y se popularizó en los años 50<sup>82</sup>.

Es idéntico al de 35 mm pero con una superficie impresionable mucho mayor. O sea, dos bandas de perforaciones a los lados, una superficie para la imagen y cuando aprecio el cine sonoro una banda de sonido lateral. Sus características en cuanto a su aspecto las podemos ver perfectamente en el siguiente dibujo de un fotograma de una película de 70 mm en un tamaño proporcional en relación al resto de pasos profesionales:

---

<sup>80</sup> Esta clasificación es, como todas, puramente teórica. Hay pasos clasificados como profesionales como el 35 mm utilizados por cineastas amateurs, aunque su excesivo costo hizo que fuera utilizado muy esporádicamente, como comenta Margarida GÓMEZ INGLADA ("El cinema amateur al Prat de Llobregat" en VV.AA.: La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions, op. cit., p. 179) y otros como el 16 mm que es un paso substandard, que en su origen era no profesional y que está plenamente implantado en el cine profesional, o el 8 mm que han sido utilizados ocasionalmente en la década de los 70 por algunos cineastas profesionales como Martin Scorsesse.

<sup>81</sup> VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., p. 71.

<sup>82</sup> PORTER, Miquel y GONZALEZ, Palmira; Las claves del cine, Barcelona, Arin, 1988, p. 12

- **Paso de 35 mm**

Es considerado el paso standard del cine profesional. Utilizado desde las primeras proyecciones a finales del siglo XIX fue inventado "por Eastman y Dickson, para el Kinetoscopio inventado por Edison"<sup>83</sup> y aceptado por los Lumière. Ambos llegaron a un acuerdo por el que este paso fue establecido como estándar en el cine<sup>84</sup>.

Hasta principios de los años 50 las películas que se utilizaban eran de nitrato, "un plàstic -un polímer- constituït a base de nitrat de cel·lulosa"<sup>85</sup>. Era un material químicamente muy inestable que cuando se enciende no se puede apagar de ninguna manera, ni bajo agua ni enterrándolo, ya que genera su propio oxígeno para la combustión<sup>86</sup>. A partir de los años 50 se fabricará en safety, un material de seguridad basado en el triacetato de celulosa<sup>87</sup>.

Sus características las hemos explicado anteriormente: dos bandas de perforaciones, un cuadro de imagen y una banda de sonido -normalmente óptico a partir de la época sonora-. Su aspecto lo podemos ver mejor en el siguiente dibujo de un fotograma de una película de 35 mm en un tamaño proporcional al dibujo anterior:

---

<sup>83</sup> VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., p. 71.

<sup>84</sup> v. MARTINEZ MONTALBÁN, José Luis: "La conservación del patrimonio cinematográfico. Entrevista con Alfonso del Amo" en Secuencias, nº 1, octubre 1994, Madrid, p. 82.

<sup>85</sup> GIMÉNEZ i RIBA, Anton; "La conservació i la restauració dels diferents suports cinematogràfics" en ROMAGUERA i RAMIÓ, Joaquin (ed.) El patrimoni cinematogràfic a Catalunya, Barcelona, Orphea, 1995, p. 75. v. también VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., p. 16-17, 47-52, para la historia y características del nitrato.

<sup>86</sup> v. MARTINEZ MONTALBÁN, op. cit., p. 82.

<sup>87</sup> v. GIMÉNEZ i RIBA, op. cit. , p. 85.

- **Paso de 16 mm**

Este es un paso ideado para el cine no profesional, pero adoptado por los profesionales "principalmente para la realización de trabajos documentales e informativos"<sup>88</sup> e inventado por Georges Eastman, fundador de la casa Kodak, en 1923<sup>89</sup>.

Este paso fue el primero utilizado por los aficionados, pero tuvo mayor éxito en los Estados Unidos que en Europa en donde tenía la competencia directa del 9'5 que era menos costoso<sup>90</sup>.

Sus inconvenientes, según comenta Pierre Boyer, eran que la película se dilataba con la humedad y se contraía con el calor, lo que obligaba a rectificar el encuadre en la proyección, y el elevado precio de la película virgen<sup>91</sup>. En cambio entre sus ventajas más destacadas estaban, según el mismo Boyer: un mayor ancho de la imagen dentro de los pasos no profesionales (7,21 mm X 9,65 mm.), posibilidad de proyectar en pantallas muy grandes y facilidad para la colocación de la pista magnética<sup>92</sup>.

Si bien existe la película con una línea de perforaciones a cada lado, normalmente es con una sola línea de perforaciones, mientras que en el lado contrario se coloca la banda de sonido (magnética en el caso de que sea utilizado por no profesionales)<sup>93</sup>. Pero, sus características en cuanto a su aspecto lo podemos ver mejor en el siguiente dibujo de un fotograma de una película de 16 mm en un tamaño proporcional con relación al paso de 70 mm:

---

<sup>88</sup> VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., p. 71, y v. también LOPEZ CLEMENTE, J.: "Los medios del cine-verdad" en Arte Fotográfico, n° 143 año XII, noviembre 1963, p. 1260 y GOMEZ INGLADA, La imatge i la recerca ..., op. cit., p. 179.

<sup>89</sup> BOYER, op. cit., p. 19.

<sup>90</sup> v. TORRELLA, José; op. cit. p. 18 y LAFRANCE, André; 8/super 8/16, Madrid, Daimon, 1975, p. 39.

<sup>91</sup> BOYER, op. cit., p. 20-21.

<sup>92</sup> ibidem.

<sup>93</sup> LAFRANCE, op. cit., p. 38.

Dentro del cine amateur este paso se consideraba como el mejor formato por sus mayores resultados en la filmación y en la proyección, pero excesivamente caro<sup>94</sup>.

### 3.2.2. Pasos no profesionales

En el caso de los no profesionales también encontramos tres tipos distintos de pasos:

- **Paso de 9,5 mm**

Es un paso surgido en Europa entre 1921 y 1923<sup>95</sup>, e ideado por la casa Pathé. Este fue el paso rey del cine no profesional en España hasta la década de los 50 en que se populariza el paso de 8 mm. Durante estos años la competencia va haciendo que se vayan perfeccionando los mecanismos de las cámaras para este formato: parada automática de rótulos, mayor luminosidad, menor costo, etc. Era el paso que todo el mundo tenía sí quería ver cine en su casa o guardar un recuerdo de sus vivencias.

La característica esencial de este paso es que la perforación de arrastre de la película esta en el medio de la misma y antes y después está la superficie para la imagen. El paso pertenece a la época muda y por ello en la película de 9'5 mm no hay espacio para una banda magnética. En el siguiente dibujo hecho en un tamaño proporcional respecto el resto de pasos no profesionales podemos ver mejor sus características:

---

<sup>94</sup> Estas afirmaciones se pueden comprobar en el anexo 3.2 de este trabajo en donde se transcriben las entrevistas realizadas a cineastas amateurs de Reus, para este tema son especialmente interesantes las entrevistas a Victor Guix, Jordi Llaberia y Joaquim Prats que son los que hacen comentarios sobre este paso.

<sup>95</sup> Las fechas varían según las versiones ya que por ejemplo Miquel Porter i Moix y Palmira González en su libro sobre Las claves del cine (op. cit., p. 12) sitúan su nacimiento en 1921, mientras que en el libro La imagen rescatada que la Filmoteca de la Generalitat Valenciana realizó para un exposición sobre cine en 1991 (op. cit., p. 71) lo sitúa en 1923, igual que hace Margarida GÓMEZ INGLADA en La imatge i la recerca històrica ... (op. cit., p. 179) y Jordi BRINGUÉ I TURON en "Evolució i records del cinema amateur" en VV.AA.: El cinema amateur al Prat (op. cit., p. 29). Por otra parte BOYER, op. cit., p. 18, afirma que en 1922 se creaba el proyector pero que hasta 1924 no apareció la cámara.



Pierre Boyer afirma que entre sus ventajas se encuentra el máximo aprovechamiento de la superficie (6,2 mm x 8,2 mm es la superficie útil de la imagen), un coste módico de la película virgen respecto al 16 mm y la facilidad de examen de la imagen a simple vista<sup>96</sup>. Entre sus inconvenientes los resultados irregulares en el revelado, la necesidad de aparatos especiales para su proyección, el hecho de que si ocurre algún problema en la proyección siempre puede afectar a la imagen y ciertas dificultades de circulación<sup>97</sup>.

Es difícil conocer la valoración de los cineastas amateur de Reus sobre este paso ya que la generación que lo conoció están todos muertos y la siguiente que es la que hemos entrevistado no lo utilizaron y al desconocerlo no lo valoran<sup>98</sup>.

- **Paso de 8 mm y Doble 8**

Al igual que pasa con el 9'5, en el caso del 8 su fecha de nacimiento también es confusa y se sitúa entre 1932 y 1933<sup>99</sup>, aunque no hay duda de que fue la casa Kodak quien lo lanzó al mercado.

A pesar de que nace en los años 30, en España, en Cataluña y en las comarcas de Tarragona, este paso no se populariza y se generaliza hasta la década de los 50.

El 8 mm partía de la idea de dividir la película de 16 mm, que se entregaba en bobina o en cartucho, por la mitad. Se impresionaba una primera mitad, se le daba la vuelta y se impresionaba la otra mitad y después al revelarla se empalmaban ambas mitades, obteniendo el doble de metros de una bobina. Por tanto sus características son similares al paso de 16 mm: línea

---

<sup>96</sup> v. BOYER, op. cit., p. 20.

<sup>97</sup> ibidem.

<sup>98</sup> v. anexo 3.2 de este trabajo en donde se transcriben las entrevistas realizadas a los cineastas amateurs de Reus.

<sup>99</sup> Igual que en el caso del 9'5 Miquel Porter i Moix y Palmira González (op. cit., p. 12) lo sitúan en 1932 y el libro de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana La imagen rescatada (op. cit., p. 71) y Pierre Boyer (op. cit., p. 19) en 1933.

de perforaciones laterales y la posibilidad de incorporar sonido magnético a posteriori. En cuanto a su aspecto en el siguiente dibujo de un fotograma de una película de 8 mm realizado a un tamaño proporcional con relación al paso de 9'5 mm se puede ver mejor:

Entre sus ventajas están las pequeñas dimensiones y el escaso peso de las cámaras, mayor posibilidad de impresión de imágenes respecto al mismo metraje del 9,5 mm, facilidad de colocación del sonido magnético y mayor economía<sup>100</sup>. Su inconveniente esencial era que perdía calidad al ser la superficie de la imagen más pequeña (3,28 mm x 4,37 mm) y dificultad en un examen visual de los fotogramas<sup>101</sup>.

Los cineastas amateurs de Reus destacaban su mejor capacidad técnica para la realización de trucos cinematográficos y sus detractores opinaban que era un paso muy engorroso<sup>102</sup>

- **Paso de Super 8 mm**

Nació en 1965 y se popularizó rápidamente. Las décadas de los 60 y 70 estarán marcadas, en el cine amateur, por este paso que había sido lanzado al mercado por las casas Kodak y Fuji<sup>103</sup>.

El Super 8 se caracteriza por tener menos perforaciones y una superficie de imagen más grande (4,01 mm x 5,36 mm). Sus características en cuanto a su aspecto se pueden ver en el siguiente dibujo realizado en un tamaño proporcional con relación a la película de 9'5 mm:

Tenia los inconvenientes de que no se podía rebobinar en la cámara e impedía ciertos trucos cinematográficos y solamente se

<sup>100</sup> v. BOYER, op. cit., p. 21-22 y BRINGUÉ i TURON, op. cit., p. 30.

<sup>101</sup> Todas estas características nos las explican con más detalle LAFRANCE, op. cit., p. 39-40 y BOYER, op. cit., p. 21-22.

<sup>102</sup> v. los comentarios realizados en las entrevistas sobre este paso por los cineastas Josep Artó, David Constantí, Victor Guix y Josep Romeu en el anexo 3.2 de este trabajo.

<sup>103</sup> v. VV.AA. La imagen rescatada, op. cit., p. 71. Pierre BOYER (op. cit., p. 19) sitúa el nacimiento de este paso un año antes, en 1964.

podía adquirir película en color<sup>104</sup>. A pesar de ello, supone una revolución en el mundo del cine amateur, porque era más barato y de más fácil manejo, ello lleva a que una nueva generación de cineastas amateur irrumpa en los concursos al tener una cámara que les había sido más fácil de adquirir<sup>105</sup>.

Algunos cineastas amateurs de Reus creen que era mejor que el 8 mm por su mayor amplitud de imagen y su mayor comodidad plasmada en mejoras técnicas como el zoom automático, sonido, etc. Pero sus detractores consideran que esa mayor comodidad es una desventaja por el abuso que algunos hacen de las mejoras técnica como el zoom automático<sup>106</sup>.

Para acabar este repaso técnico a los pasos cinematográficos bien vendría un cuadro resumen comparativo de los mismos para ver sus principales diferencias<sup>107</sup>:

CARACTERÍSTICAS	35 mm	16 mm	9,5 mm	8 mm	Super 8 mm
<b>Dimensión útil de la imagen</b>	18,2 mm x 22 mm	7,21 mm x 9,65 mm	6,2 mm x 8,2 mm	3,28 mm x 4,17 mm	4,01 mm x 5,36 mm
<b>Perforación por imagen</b>	4 perforaciones	2 perforaciones	1 central en medio	1 perforación	1 perforación
<b>Nº de imágenes x m.</b>		131,23	132,62	262,46	237
<b>B/N o Color</b>	Ambos	Ambos	Ambos	Ambos	Color
<b>Sonido</b>	Óptico	Ambos	Ambos	Ambos	Magnético
<b>Apto para</b>	Círculo Profesional	Círculo familiar y grandes públicos	Círculo familiar y públicos medianos	Círculo familiar	Círculo familiar y auditorios medianos

### 3.2.3. Consideraciones y resumen final

Estos aspectos técnicos que hemos descrito tenemos que conocerlos y explicarlos porque, como dice Martin A. Jackson, "el historiador tendrá que poseer algunas nociones básicas

<sup>104</sup> Todas sus características nos las explican tanto LAFRANCE, op. cit., p. 40-42; como BOYER, op. cit., p. 22.

<sup>105</sup> v. GÓMEZ INGLADA (La imatge i la recerca històrica...), op. cit., p. 179, y BRINGUÉ i TURON, op. cit., p. 31.

<sup>106</sup> Podemos ver estos comentarios en el anexo 3.2 en donde se transcriben las entrevistas realizadas a los cineastas amateurs de Reus Josep Artó, Josep Bargallo, David Constantí, Josep María Mitjà, Joaquim Prats, Josep Maria Rull o Rafael Saludes; que realizan estos comentarios favorables o desfavorables.

<sup>107</sup> Este cuadro está elaborado principalmente con los datos expuestos por BOYER, op. cit., p. 23.

relativas a los métodos de conservación y proyección"<sup>108</sup> ya que determinan parte de la evolución del cine y las características de los films que contienen y nos enseñan algunos aspectos sociales de las personas que los utilizan.

Hemos comentado alguna que otra consecuencia en la evolución del cine amateur con la aparición o la utilización de un determinado paso. Hemos comentado y veremos con más detalle cómo cada uno de los pasos del cine no profesional determina una generación concreta de cineastas no profesionales: el 9'5 la de los años 30 y 40, el 8 la de los 50 y 60 y el Super 8 la de los 70 y 80. Para estudiar el cine -sobre todo, el cine no profesional- y sus films debemos tener en cuenta esto. Pero también tenemos que tener en cuenta otras cosas, como por ejemplo, que cada paso tiene un determinado coste en cuanto a la cámara, la película, el proyector y los accesorios. A mayor ancho, nos encontramos con equipos más sofisticados de grabación y de proyección y por tanto con un mayor coste de los mismos y un mayor poder adquisitivo por parte de las personas que lo utilizan.

Por otra parte, cada paso tiene unas características propias en cuanto a nitidez y calidad de imagen. Cuanto mayor es el ancho mayor es la calidad de imagen.

Además los pasos determinan la accesibilidad a un mundo o a otro, a una forma u otra de entender y hacer cine. El mayor coste que corresponde a pasos de mayor ancho dificulta el acceso al mundo del cine profesional y a los circuitos profesionales. Estos circuitos crean un mundo propio que restringe el acceso de los particulares a los materiales y a los laboratorios de revelado de películas. Por tanto, se produce el hecho de que a mayor ancho, mayor coste y menor accesibilidad a los materiales y laboratorios.

La accesibilidad a un mundo más o menos profesionalizado del cine determina los contenidos y la calidad de los films y estos contenidos están marcados por los costes de los pasos. Difícilmente se hará un reportaje de una boda (cine familiar) en 35 mm o en 70 mm.

Estas limitaciones y características, que vienen determinadas por los pasos de las películas, siempre deben estar presentes a la hora de analizar un film. Pero igualmente debemos tener en cuenta que siempre pueden haber ciertas excepciones a lo que hemos comentado, como en el caso de Antonio Martra (padre) que filma la boda de su hijo en 35 mm en 1934.

### **3.3. Definiciones de tipos de cine**

Una vez vistos algunos aspectos técnicos de las películas, volvamos a intentar dar una serie de definiciones sobre los tipos de films considerados en este estudio. Son estos unos términos que usaré habitualmente y que es necesario aclarar correctamente nada más empezar, porque hay cierta confusión en

---

<sup>108</sup> JACKSON, op. cit., p. 35.

la utilización del alguno de ellos y en la inclusión de ciertos films en los mismos.

Primero, creo conveniente resaltar que estoy totalmente de acuerdo con la siguiente afirmación de Anton Giménez:

"DE CINEMA, al meu entendre, només n'hi ha un. Pot ser bo o dolent. Llarg o curt, formatiu o no, amb interessos comercials, o fet sense altres pretensions que les d'exercitar una habilitat al servei del plaer de captar imatges en moviment. Pot explicar històries o mostrar fets i esdeveniments, importants o no. El cinema pot ser fet per professionals o amateurs"<sup>109</sup>.

Sin embargo, siempre será cine. Lo que ocurre es que las clasificaciones o categorías nos permiten entender mejor una serie de características o circunstancias que rodean a los films, que las limitan y que sirven para valorarlas en su justa medida. Aunque estas clasificaciones sean siempre teóricas y algunos films difíciles de englobar en una u otra.

Yo he considerado en este estudio cuatro tipos distintos de films o tipos de cine: profesional, semi-profesional, amateur y familiar.

### 3.3.1. Cine profesional

#### • Definición

Los films del cine profesional serían los hechos por profesionales. El Diccionario Larousse define profesional como persona "que ejerce especialmente una profesión u oficio ... [y] que vive de una determinada actividad" y profesión como "actividad permanente que sirve de medio de vida y que determina el ingreso en un grupo profesional determinado". Por tanto, el cine profesional esta realizado por personas que tienen en él un medio de vida, cobran por hacerlo y forman un grupo determinado<sup>110</sup>. Esto determina unas características propias, unos tipos de films, unos problemas y unas ventajas.

<sup>109</sup> GIMÉNEZ i RIBA, Anton: "El cinema amateur, l'altre cinema?" en VV.AA.: El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 25. En la misma línea encontramos artículos y textos como los de Asunción VILELLA: "¿Amateur-Profesional?" en Otro Cine, n° 90 año XVII, mayo-junio 1968, Barcelona, Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, p. 8; donde afirma "que el cine siempre es uno, único es un arte" o de Joaquím ROMAGUERA i RAMIÓ: "La Gente Joven del Cinema Amateur" en Cinematògraf, n° 1, 2ª època, 1992, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, p. 168-169; donde reproduce el manifiesto de la Gente Joven del Cinema Amateur en el que al principio se dice: "No existeix una diferència fonamental entre cinema amateur i cinema professional. Hi ha bon cinema i mal cinema. No hi ha d'haver cap altre cinema. Sols existeix un Setè Art: el CINEMA"

<sup>110</sup> Hay alguna otra definición de cine profesional algo distinta y algo más confusa, como la que propone Pierre Sorlin (Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana, México, Fondo de cultura económica, 1977, pp. 72) que dice que "un presupuesto elevado es una de las características del cine comercial [léase profesional], el aspecto que más inmediatamente lo distingue del cine no comercial (films científicos, películas de aficionados, films políticos)". Esta afirmación puede ser discutida, primero porque donde estarían los límites económicos y después porque probablemente muchos films comerciales y profesionales se han

- **Pasos**

Este tipo de films tiene unos pasos muy concretos, los que anteriormente hemos descrito como profesionales: 35 mm y 70 mm. También se podría incluir el 16 mm que ya comentamos que había sido utilizado tanto por amateurs como por profesionales, especialmente en el género documental.

Otra de sus características es que es el tipo de film o de cine más estudiado y más clasificado; solo es cuestión de ver cualquier libro sobre cine de los millones que existen. Al ser un cine muy estudiado y clasificado se ha normativizado mucho en cuanto a tipos de films y géneros, siendo siempre el tipo de cine considerado estándar para cualquier estudio o análisis de films. En realidad para muchos autores es el estándar de cine, es el cine y las otras categorías de films que explicaré no existen, no son importantes y no es cine.

- **Tipos de films**

Este tipo de cine o de films engloba principalmente dos grandes grupos: los films de ficción o de argumento y los films documentales. Los films de ficción serían los que explican un argumento, algo que no es real; o sea, que cuentan una historia. El cine de ficción tiene una gran cantidad de géneros que los estudiosos han clasificado y normativizado para incluir en ellas los distintos films que se han hecho a lo largo de estos 100 años de historia del cine.

Por su parte los films documentales harían referencia a "todo aquel film que utiliza como materiales profílmicos de partida elementos tomados de los que (...) denominaremos un tanto rápidamente el «mundo real»"<sup>111</sup>. La denominación de cine documental nacía en 1926 de la mano de John Grierson como derivación

"del vocablo «documentaire», con el que los franceses designaban a las películas exóticas y de viajes, y la utiliza para hablar del cine de Flaherty y, más concretamente, de «Moana» (1924-25)"<sup>112</sup>.

El mundo del cine profesional se tiende a normativizar, estructurar e identificar con el cine realizado en Hollywood, especialmente con el del Hollywood clásico de los años 30 a los 50. La estructura profesional del Hollywood de ese periodo se tiende a identificar con el cine que se hace en todo el mundo. Esta es una estructura basada en tres personas o tipos de profesionales básicos: el productor, el director y el guionista. Una estructura que da un mayor peso específico en la toma de decisiones al productor y un menor peso al guionista, y como ejemplo tenemos el caso del film *Lo que el viento se llevo*, considerada como un film del productor -David O. Selznick-, ya que el papel del director se puede considerar menor al haber

---

realizado con un presupuesto escaso. Es más fácil distinguirlas por su uso o su intencionalidad.

<sup>111</sup> BORAU, op. cit., p. 292.

<sup>112</sup> HEREDERO, Carlos F., "Documental. Capturar la realidad" en VV.AA., Historia del Cine, Madrid, Diario 16, 1987, p. 229.

tenido hasta 4 directores durante su rodaje<sup>113</sup>. Pero esta estructura cambia a lo largo del tiempo hacia una mayor valoración del papel del director en los últimos años, pero sin perder el carácter propio de industria.

- **Ventajas e inconvenientes**

Ahora explicaré las ventajas e inconvenientes de este tipo de films centrándolo, sobre todo, en las características del cine americano, aunque hemos de tener presente que existen ciertas diferencias con respecto a las filmografías de otros países. Todos estos films tienen una serie de ventajas respecto a los otros que veremos en los siguientes apartados. En primer lugar tienen una mayor difusión y, por tanto, serán conocidos y vistos por un mayor número de personas. Por ello, su mensaje, su historia o su idea, producirá una mayor reacción en las personas que las verán. Esto facilita su investigación por lo que hace referencia a su contenido y realización, pero la dificulta en cuanto al estudio de su difusión y de las reacciones del público o de la recepción de los contenidos del film. También supone la existencia de una mayor capacidad material para crear un film y una mayor capacidad en cuanto a personal que interviene en el mismo.

También hay que considerar la existencia de unos problemas propios en este tipo de cine. Problemas como, por ejemplo, una "menor libertad del creador sujeto, inmerso o controlado por una grupo económico cuyo objetivo esencial es ganar dinero (la productora) y por tanto, debe plegarse a ciertas reglas ... [y] a las condiciones que imponen los prestatarios de servicios"<sup>114</sup>. Esta característica nos permite estudiar estos films en virtud de mayor representatividad de la mentalidad de un grupo o colectivo social o económico. Aunque también hemos de tener presente que este documento cinematográfico que estamos estudiando también habrá sido controlado por distintos grupos de presión: económicos (productora), cívicos (grupos morales) o políticos (del Estado). Además estos films, como hemos explicado anteriormente, tendrán poca utilidad para un estudio histórico a nivel local, aunque cuanto más grande es el ámbito territorial de estudio mayor utilidad tendrán en un análisis histórico.

Finalmente también hemos de considerar el hecho de que en su mayoría estos films tienen una menor capacidad de innovación, de experimentación, de cambio. Al estar pensados para un público mayoritario y tener como objetivo el beneficio económico, la industria permite pocos cambios o innovaciones en los géneros, contenidos y estructura argumental. Hay una mayor estandarización del producto final y en muchas ocasiones se

<sup>113</sup> v. LLOPIS, Silvia, "«Lo que el viento se llevó». La película" en Historia del Cine, op. cit., p. 438-440. Para profundizar en esta idea, dentro del cine clásico de Hollywood es muy interesante el libro de BORDWELL, David; STAIGER, Janet y THOMPSON, Kristin: El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 95-168 y 169-266.

<sup>114</sup> SORLIN, op. cit., p. 80.

hacen films con las mismas características. Aunque pienso que siempre puede haber excepciones importantes y que lo comentado son generalizaciones para tener una idea clara de este grupo de films y unos puntos para poder compararlos con los otros grupos que comentaré a continuación.

### 3.3.2. Cine semi-profesional

#### • Definición

Este es un grupo de films no considerado hasta ahora. Los films profesionales están, lógicamente, vinculados a una estructura empresarial. Están realizados dentro de una empresa comercial cuya finalidad esencial era hacer films. Tanto las primeras productoras como la Gaumont o la Pathé como las actuales, tenían el objetivo de hacer films para venderlos a las salas de cine o cinematógrafos ambulantes. Pero si bien el negocio del cine nacerá paralelo al nacimiento de este, hasta finales de la primera década del siglo XX no se produce una clara diferenciación entre producción y exhibición de films, especialmente en España. Una evolución que es paralela a la estabilización y construcción de salas permanentes de cine<sup>115</sup>. Durante ese período de cambio muchos cinematógrafos itinerantes y los primeros empresarios de los cines de muchas ciudades y pueblos de la geografía española realizaron films de carácter local para atraer público a sus espectáculos. Un público que se veía retratado en esos films.

Estos films son difíciles de clasificar ya que no están producidos dentro de una estructura industrial de producción y distribución, por tanto no creo que deban ser consideradas profesionales. Por contra, estos films son explotados comercialmente en los cines itinerantes o salas de cine por las personas que los realizan, por ello tampoco pueden ser consideradas como amateurs según la definición que daremos más adelante. Simplemente son films semi-profesionales.

#### • Pasos

Al igual que en el caso del cine profesional la definición de este grupo de films determina unas características propias, unos tipos de películas, unos problemas y unas ventajas. En primer lugar las películas en que se filman son esencialmente de 35 mm en soporte de nitrato, mudas en su inmensa mayoría y en blanco y negro. Son films que en general recogen reportajes de actualidad para mostrar una ciudad o sus gentes y en algunos casos encontramos escenas familiares o cotidianas. Además son films de escaso metraje, aproximadamente unos 30 m., que poco desarrollo argumental permitían<sup>116</sup>.

<sup>115</sup> v. JEANNE, René y FORD, Charles; Historia ilustrada del cine, Madrid, Alianza, 1974, pp. 16-72; SANCHEZ VIDAL, Agustín: Historia del cine, Madrid, Historia 16, 1997, pp. 22-24; y en el caso español y catalán ver la Historia del cine español, op. cit., pp. 19-47 o PORTER i MOIX, Miquel: Història del cinema a Catalunya, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1992, pp. 59-60.

<sup>116</sup> v. PORTER: "El cinema català primitiu", op. cit., p. 22.



### • Ventajas e inconvenientes

Estos films ofrecen una mayor utilidad a la hora de un estudio local del cine, principalmente desde la perspectiva del análisis cine e historia. Hay también una gran diferencia de calidad técnica respecto a los films amateurs o familiares. Calidad técnica como resultado de estar realizados por personas provenientes del mundo de la fotografía, que después se vincularan al mundo del cine. Por ello son personas que tienen un mayor conocimiento técnico que muchos de los cineastas amateurs o familiares posteriores. Además, trabajan con unos pasos profesionales como el 35 mm, que ofrecen mayor calidad de imagen.

También presenta una serie de dificultades. Esencialmente es un grupo de films difícil de definir y es por tanto difícil de clasificar algunos films dentro de él. Por regla general podemos considerar que dentro de este grupo se incluirían los films realizados por los primitivos del cine, los feriantes, los empresarios de las primeras salas locales de cine y algún que otro reportaje de tipo local. Cronológicamente este tipo de cines se situaría entre el nacimiento del cine y los años 30. Esta tipología de films sería aplicable, prácticamente, a cualquier cinematografía de cualquier país del mundo; si no ¿cómo considerar un film como *Desayuno del bebé*, interpretada por August Lumière, su esposa y su hijo? Es un film absolutamente familiar, pero proyectado en público para obtener un beneficio económico. O que decir del siguiente comentario sobre los orígenes de Hollywood:

"érem aficionats, érem amateurs, vàrem començar així: vàrem comprar una màquina i vam començar a retratar la família, el gosset, l'avi, i ho ensenyàvem als amics, i deien, "Oh, que és bonic, això!". I aquests amics ho deien a uns altres: "Mireu aquells, que han fet una pel·lícula", i de seguida vam veure la possibilitat de fer uns arguments, de crear una cosa seriosa, i així vam començar a Hollywood"<sup>117</sup>.

Es incuestionable el hecho de que muchos de estos primeros films no son ni del todo profesionales ni del todo no profesionales. Esta característica a medio camino entre una cosa y otra lleva a que los films de este grupo tengan todos los problemas del cine profesional y todos los del cine no profesional. Añadiéndose uno de propio y muy importante y es que ha sufrido la mayor destrucción de toda la historia del cine. Podemos tener los títulos y algunas descripciones de ellos, pero es muy difícil que el 90% de ellos puedan ser visionadas<sup>118</sup>. En

<sup>117</sup> Comentario hecho por un pariente de Cecil B. DeMille a quien se le pregunta ¿cómo comenzó todo esto? en el primer capítulo de la serie Hollywood, comentado por Jordi Torras en el debate tras las jornadas organizadas por la Societat Catalana de Comunicació publicadas en *Cinematògraf*, nº 1 (2ª época), Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, p. 177.

<sup>118</sup> Se considera que el 89% del cine hecho en todo el mundo entre 1895 y 1915 esta desaparecido y situa entre el 70% y el 95%, según los países, el porcentaje de films desaparecidos entre 1915 y 1925. v. HERNANDEZ, Tulio: "Cine, memoria y cultura" en *Objeto visual. Cuadernos de investigación de*

el caso de Reus el 100% de estos films se dan por desaparecidos para siempre<sup>119</sup>.

### 3.3.3. Cine amateur

#### • Definición

Amateur es una palabra de origen francés que se puede traducir como aficionado y que viene a denominar a las personas que no son consideradas profesionales. Los films amateurs son, por tanto, los realizados por personas no profesionales. Pero esta definición es bastante imperfecta para diferenciar, de una parte, un tipo de cine no profesional con inquietudes artísticas y, de otra, uno meramente consumista y que se realiza con el deseo de tener un simple recuerdo. A este problema hemos de sumarle que "se le ha llamado de muchas maneras según los fines de las películas, de los autores o de los teóricos e historiadores: Amateur, independiente, aficionado, cine pobre, militante..."<sup>120</sup>. Todo esto ha constituido un grave problema dentro del propio movimiento amateur; porque la definición que hemos dado englobaría a cualquiera que impresionara una película y no es lo mismo un film rodado por una persona que dedica horas a dar forma a una idea, rodarla y montarla; que otro en el que simplemente se ha captado a la familia o a los críos en un día de campo.

Por ello, muchos teóricos y cineístas -como ellos se autodenominaban- han intentado delimitar y definir mucho mejor lo que era cine amateur. Veamos algunos ejemplos. El primero corresponde a la definición de film amateur dada en el I Congreso Internacional de cineístas amateurs celebrado en Barcelona en 1935:

"Es consideraran com a films d'amateur solament aquells concebuts i realitzats sense altra finalitat que la del propi gaudi de l'autor. Aquestes característiques són les úniques que donen a un film el seu caràcter específic de film amateur"<sup>121</sup>.

En 1953 José Torrella afinaba más la definición en un artículo en Otro cine en donde distinguía diversos tipos de cineístas, entre ellos el "cineísta amateur-cineísta" que definía como la persona

"que ame y sienta el cine que se interese por conocer su historia y sus leyes estéticas, y que en su producción amateur

---

la Cinemateca nacional, nº 1, enero-abril 1993, Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, p. 8.

<sup>119</sup> En el momento en que terminaba este estudio, un golpe de suerte hizo que la Unitat d'Investigació del Cinema de la URV recibiera un fondo de films que en principio puede incluir algún film semi-profesional de los que se rodaron en Reus. Actualmente el fondo, en el que se encontraban algunas películas en mal estado, esta en proceso de restauración y de estudio de su contenido, por ello no se ha podido incluir en este trabajo ya que todavía no se tiene ningún dato fiable sobre el mismo.

<sup>120</sup> SANCHEZ, Alberto: Cine amateur e independiente en Aragón, op. cit..

<sup>121</sup> "I Congrés Internacional de Cineístas Amateur. Barcelona 1935" en Cinema Amateur, nº 9, estiu 1935, Barcelona, Secció de Cinema del Centre Excursionista de Catalunya, p. 31.

persiga la creación de obras que lleven una impronta personal"<sup>122</sup>.

En esa misma línea personalista esta la definición que José María Caparrós Lera hace del cine amateur en 1994:

"Son considerados films amateurs exclusivamente los concebidos y realizados sin otro objeto que el propio goce del autor. Lo que da al film su carácter específico son las condiciones que han intervenido en su concepción, en su realización y en su finalidad"<sup>123</sup>.

Podríamos seguir con la lista de ejemplos<sup>124</sup>, pero se haría pesada. Más interesante es saber si ¿era esto lo que los cineistas de Reus entendían por cine amateur?. A lo largo de diversas entrevistas realizadas a algunos de ellos, cada uno, nos daba una explicación distinta de lo que entendían por cine amateur. Las respuestas más interesantes se pueden reunir en tres grupos:

- 1º) Es un hobby. Tal como afirma Josep Batista Adell "és la manifestació d'un gust ... d'una afició"<sup>125</sup>.
- 2º) Es un transmisor de las ideas e inquietudes personales. Como afirma Salvador Sainz: "el cine amateur es un señor que cuenta historias ... pero que no es profesional del cine ... que no se dedica al cine como profesión"<sup>126</sup>. Por su parte Gonzalo de la Guardia cree que el cine amateur "es una forma de expresarte, de querer comunicarte con gente que posiblemente si no fuese por el cine amateur no te comunicarías"<sup>127</sup>.

<sup>122</sup> TORRELLA, José: "¿Quién es cineista amateur?" en Otro Cine, nº 6, año II, 1953, Barcelona, Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, p. 16-198.

<sup>123</sup> CAPARRÓS LERA, José María: "El cinema amateur com a testimoni de la història local" en VV.AA.: El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 24.

<sup>124</sup> Si se desea seguir conociendo definiciones de cineista amateur pueden ver las que se dan en la sección de Cine Amateur del Diario Español en los artículos de Ramón AGULLO como "El arte del cine amateur" (2-VIII-1970, p. 21), "Mentalidad ¿«Amateur»?" (20-XII-1970, p. 17) o "Quemar tabaco" (10-I-1971, p. 16); de Manuel ROCA MARCO en los artículos "¿Qué es el cine amateur?" (12-VII-1970, p. 26) o "Casi como un cuento" (23-V-1971, p. 19) y de José SABAT BRASSÓ en "¿Qué es ser cineista amateur?" (13-IX-1970, p. 26). También encontramos definiciones interesantes en los libros de TORRELLA, op. cit., pp. 10-11 y 22; VV.AA.: Recontres autour des INEDITS. Jubilee Book. Essay on amateur film, Charleroi, Association Europeenne INEDITS, 1997, pp. 27 y 75; ZIMMERMANN, Patricia R.: Reel Families. A social History of Amateur film, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 1-6 y 119 y RUÍZ ROJO (cord.), op. cit., en el que son de interés los artículos de Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN: "Panorámica en torno del cine amateur en Aragón: desde sus orígenes hasta los años ochenta" (pp. 161-169) y Joaquim ROMAGUERA I RAMIÓ: "según como, nosotros somos el inicio del cine. Repensar y redefinir el cine hasta hoy llamado amateur" (pp. 206-210)

<sup>125</sup> v. Anexo 3.2.3 de este trabajo en donde se transcribe toda la entrevista a Josep Batista Adell.

<sup>126</sup> v. Anexo 3.2.21 de este trabajo en donde se transcribe toda la entrevista a Salvador Sainz Rofes.

<sup>127</sup> v. Anexo 3.2.10 de este trabajo en donde se transcribe toda la entrevista a Gonzalo de la Guardia Boronat.

3º) Es una cosa que no tiene importancia, fue una etapa de la vida en que se evoluciono de otros hobby como la fotografía y que en sí no significaba nada. Josep Artó expresa este pensamiento con la siguiente frase: "Nada, básicamente nada ... Cuando lo hice pues ya le digo era ... descubrir ... un nuevo hobby derivado de la fotografía"<sup>128</sup>

En conjunto entre las entrevistas y las explicaciones teóricas tenemos una serie de elementos propios del cine amateur que nos permiten una definición resumen de todas estas ideas. Normalmente los cineístas amateur están inmersos en algún tipo de organización o se presentan a algún tipo de concurso de cine de los muchos que se organizaron por todo el Estado español y por toda Cataluña entre los años 30 y los 80<sup>129</sup>. La característica más importante es que el film amateur esta filmado por una persona que tiene una idea clara en la mente, aunque para él el cine amateur sea un pasatiempo. El cineísta tiene el deseo de hacer un film<sup>130</sup>, algo con una trama o un argumento, con un planteamiento, un nudo y un desenlace; algo que cuente una historia, que cuente algo. Por tanto, en la mayoría de las veces estos films tienen un proceso de selección de las imágenes filmadas -no todo lo que filma aparece en el film- y un proceso de montaje posterior; aunque hayan algunas excepciones y casos extraordinarios dentro del propio cine amateur pueden ser los denominados concursos del rollo.

Los cineístas amateurs no ruedan por rodar, no imprimen metros de película por tener algo, sino que ruedan normalmente con una idea clara de lo que quieren obtener de esas imágenes: un film, una historia, un documental, una fantasía, etc.; "un cine de cortometraje, ...[que] empuja a depurar su lenguaje al máximo, con el fin de poder transmitir lo que desea en los estrechos márgenes temporales entre los que se mueve"<sup>131</sup>.

#### • Pasos

Al igual que en el caso del cine profesional este tipo de films también tendrán unas características propias, unos pasos de película, unos problemas y unas ventajas. Normalmente los pasos en los que estos films se ruedan son los de 9'5 mm, 8 mm y

<sup>128</sup> v. Anexo 3.2.1 de este trabajo en donde se transcribe toda la entrevista a Josep Artó Montaña.

<sup>129</sup> Dos listas completas de Concursos nos lo ofrecen las revistas Otro Cine y Arte fotográfico en los artículos "Relación de los Concursos de cine amateur en España" (Otro Cine, nº 123, noviembre-diciembre 1973, año XXII, Barcelona, Sección de Cine Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, p. 18) y CONTEL, Agustín "Calendario de Concursos habidos en España en 1966" (Arte Fotográfico, nº 189, septiembre 1967, año XVI, Madrid, Ediarde, p. 1139-1145). Concursos cuya distribución y duración podemos ver en el mapa del anexo 2.1, en relación al conjunto de España, y el 2.2, en relación a Cataluña.

<sup>130</sup> David MARTINEZ VILLENA en un artículo para el Diario Español titulado "El cineísta aficionado" (4-VII-1971) explicaba, respecto a su experiencia como cineísta amateur, que "una película es el fruto de una idea desarrollada en tal sentido, motivo por el que, su gestación puede quedar descompuesta en: idea, guión literario, guión técnico, rodaje, montaje y sonorización."

<sup>131</sup> CÁNOVAS y CERÓN, op. cit., p. 25-26.

super 8 mm<sup>132</sup>. Excepcionalmente, algunos cineístas amateurs rodarán películas en 16 mm, aunque esto no ocurrirá en ningún caso con los cineístas amateurs de Reus.

#### • Asociaciones y concursos

Otra de sus características es que sus autores están inscritos o relacionados con asociaciones de cine amateur y participan en concursos de cine.

Las asociaciones tenían la función de estimular el cine amateur y de ayudar a los cineístas noveles a perfeccionar su técnica<sup>133</sup>. Estas organizaciones realizaban anualmente diferentes concursos de cine amateur que se pueden clasificar según el ámbito geográfico de procedencia de los participantes o según las características de los films presentados.

#### • Tipos de concursos

Según su ámbito geográfico existían los siguientes tipos de concursos:

- Internacional.- Si los participantes procedían de cualquier país del mundo. En toda la provincia de Tarragona no se realizó ningún concurso de cine amateur de carácter Internacional.
- Nacional.- Permitía la participación de cualquier cineísta del territorio español. De este tipo hubo concursos de cine amateur en Valls, La Selva del Camp, Tarragona, Cambrils, Torredembarra y Tortosa.
- Regional.- Un concurso donde los participantes eran exclusivamente de una región española (actualmente correspondería a una Comunidad Autónoma). Certámenes de este tipo, abiertos a cineístas de Cataluña, se hicieron en Valls, Vendrell y Mora d'Ebre.
- Provincial.- Solamente admitía participante procedentes de la provincia, en este caso Tarragona. De este tipo se hicieron concursos en Reus y Montblanc
- Local.- Sólo se admitían participantes de la ciudad en donde se organizaban. Prácticamente todos los concursos tenían un premio especial para los participantes locales. En el caso de Reus los primeros concursos de ambas épocas del cine amateur fueron concursos únicamente locales. Al iniciarse los concursos provinciales se mantuvo el concurso local con su numeración propia y un premio aparte.

Según las características de los films presentados habían los siguientes tipos de concursos:

- Monográfico.- Solamente se admitían films con una determinada temática: "(género argumento, terror-ciencia ficción, etcétera)"<sup>134</sup>; por ejemplo, dentro de la provincia de

<sup>132</sup> v. ROCA MARCO, Manuel: "Pequeño formato" en Diario Español, 15-XI-1970, p. 19.

<sup>133</sup> v. la nota de presentación de la nueva sección del Diario Español dedicada al cine amateur ("A modo de presentación", 28-VI-1970, p. 29) y la carta dirigida a esta sección por Salvador Paris (sin título del 18-X-1970, p. 23).

<sup>134</sup> ROCA MARCO, Manuel: "Los Concursos" en Diario Español, 6-IX-1970, p. 25.

- Tarragona, en Cambrils se realizaron diversos concursos en la década de los 70 cuyo tema monográfico era "El turismo".
- De tema libre.- Admitía films de cualquier tipo de temáticas. La mayoría de los concursos celebrados en la provincia de Tarragona eran de este tipo, aunque en mucho de ellos, como en el caso de Reus, en alguna edición tenían algún premio dedicado a algún tema concreto que se había decidido realizar ese año.
  - De estímulo.- Estos concursos surgieron en los años 50 para promocionar jóvenes valores dentro del mundo del cine amateur, ya que en los concursos anuales resultaba mucho más difícil que un cineísta amateur novel pudiera competir al mismo nivel con uno veterano -tanto por conocimientos, técnica como por calidad-. Servían para poder premiar y estimular la afición de nuevas promesas del cine amateur que con los años podrían desarrollar mucho mejor y más eficazmente su afición.
  - Concursos del rollo.- Estos concursos son bastante peculiares y en muchas ocasiones, a nivel local, se utilizaban como forma para estimular la afición al cine amateur entre personas que poseían una cámara de cine y únicamente la utilizaban para rodar temas familiares.

Estos concursos podían tanto tener un tema predeterminado como ser de tema libre. Su nombre proviene de la forma en que se desarrollaban: se hacía una convocatoria un día determinado -normalmente un día del fin de semana-, se daba a los participantes un rollo de película de unos 5 minutos de duración precintado y un tiempo determinado para rodar un film, al finalizar ese tiempo debían entregar el carrete y la organización se encargaba de revelarlo, visionarlo y juzgarlo<sup>135</sup>. Esto suponía que no se podía hacer ningún tipo de montaje de las imágenes, se debían rodar tal cual querías que se desarrollara la historia, iniciando el film con el título y normalmente con una contraseña para después poderlo identificar por parte del jurado. El resultado dependía de la habilidad del cineísta.

#### • **Calificación de films**

Los films amateurs eran proyectados habitualmente durante los concursos en sesiones abiertas al público. Sesiones que los jurados utilizaban para juzgar y calificar los films, aunque excepcionalmente en algunas ocasiones y en algunos concursos los films ganadores eran escogidos por el público<sup>136</sup>. Los jurados,

<sup>135</sup> v. GOMEZ INGLADA: "El cinema amateur pratenc", op. cit., p. 65.

<sup>136</sup> En la provincia de Tarragona no he encontrado ningún concurso que lo hiciera, pero en el caso de El Prat del Llobregat, Margarida Gómez Inglada ("El cinema amateur pratenc", op. cit., p. 64) explica:

"Per tal d'evitar les queixes i reclamacions sobre les decisions dels jurats, els organitzadors van decidir, a l'edició de 1975, introduir una novetat. Com ja s'havia fet al concurs «el rollo», era el públic assistent qui votava les pel·lícules presentades. Els únics requisits que s'exigien eren que s'havia d'assistir a totes les sessions i que els autors no podien votar les seves pel·lícules. Podem imaginar fàcilment que aquest intent no va reixir, perquè es va acabar tornant al sistema tradicional de jurats."

normalmente compuesto por cineastas amateurs con cierta experiencia o personas vinculadas al cine, valoraban diversos aspectos del film con notas del 1 al 10. La suma total de los puntos se dividía entre los diversos apartados y después entre el número de jurados para obtener la puntuación final del film. Se calificaban aspectos como la fotografía, el encuadre, el movimiento, el color, la técnica, etc.

Estos concursos generaban agrias polémicas entre los que estaban a favor y en contra. Ambas posturas fueron perfectamente resumidas por Manuel Roca Marco en su columna de Cine Amateur que publicaba en el Diario Español en un artículo titulado "Concursos" (22-XI-1970, p. 20), en donde decía lo siguiente:

"La celebración de concursos de cine amateur presenta una doble vertiente. Es decir, contiene un lado positivo y otro negativo.

Por una parte un concurso tiene el interés propio que toda competición lleva intrínseca, sirve para mostrar al gran público las competiciones del pequeño formato donde acuden films de varios cineastas encontrándose al lado de obras de escaso interés otras que poseen una serie de valores a considerar.

Este contraste de pareceres hace que todo cineista compruebe lo que hacen los demás sirviendo siempre tales muestras como experiencia o descubrimiento de trucos, ideas o nuevas formas de tratar tal o cual tema, tal o cual planteamiento.

El lado negativo de la situación es el de que el cineísta acude a dichos concursos con obras prefabricadas, es decir, pensadas y realizadas con la intención manifiesta de conseguir un premio, por lo que entonces su obra puede caer en concesiones fáciles o en tendencias pseudocomerciales, procurar que su film sea bonito, intrascendente y minimizado. Entonces, el público asistente pasa simplemente un rato probablemente agradable, y el único valor o enriquecimiento que consigue contemplando la película no pasa de ser tan superficial que no merece ni tan siquiera ser considerada.

Otro peligro se presenta con la actuación de los jurados que juzgan las películas. Para juzgar bien el cine amateur se ha de tener, bien una profunda y extensa formación (para poder captar tantas y tantas situaciones filmadas como se presentan), bien ser cineísta amateur o bien conocer el cine amateur lo más ampliamente posible. Tenemos ejemplos de películas que han ido a varios concursos y en unos han conseguido premios importantes y en otros no han pasado de discretas, sino malas, clasificaciones"<sup>137</sup>.

<sup>137</sup> Este fragmento del artículo resume perfectamente el pesamiento de muchos cineístas amateur sobre los concursos, pero también hubo otros artículos sobre el tema de Manuel ROCA MARCO en el Diario Español: "Conversaciones con un desconocido" (10-IX-1972, p. 17), "Permitan que les cuente algo" (11-VII-1971, p. 12), "¿Que es ser jurado?" (16-IV-1972, p. 15), "Comentarios en alta voz" (21-V-1972, p. 14) y "¿Que es un concurso?" (17-XII-1972, p. 19). Otras personas también expresaron su opinión al respecto como el columnista que firma con el seudónimo de K. SUPER 8 MM y escribe un artículo titulado "Una oportunidad" (19-IX-1971) o Ramón AGULLO en "El argumento, el cineísta y los concursos" (29-XI-1970, p. 13) y en "Los jurados" (16-V-1971, p. 18).

### • **Objetivos esenciales de los concursos**

El mostrar la obra de los cineístas y el ser un estímulo del cine amateur es lo que tal vez se debe destacar de los concursos<sup>138</sup>. En ellos los nuevos cineístas podían aprender, de los más veteranos, trucos y formas de hacer un film. Esto es al menos los que muchos de los cineístas amateurs de Reus explican a la hora de hablar de este tema. Así Josep Batista, David Constantí, Gonzalo de la Guardia, Victor Guix, Jordi Llaberia, Josep Maria Mitjà, Joaquim Prats o Josep Maria Rull son de esta opinión, mientras que la voz discordante la puso Sebastià Civit<sup>139</sup>, de entre los cineastas que pudimos entrevistar.

### • **Tipos de films**

Estos concursos clasificaban los films, básicamente, en tres categorías o géneros<sup>140</sup>:

- Documental.- En este género José Torrella inscribe a "todos los films que pretenden informar o documentar sobre la naturaleza o el hombre"<sup>141</sup>. En estos films no se desarrolla una historia de ficción sino que se nos muestra una «realidad». Dentro de este género "es poden establir tres subcategories... les excursions i viatges ... els reportatges d'actes, festes, etc. [y] finalment, el documental estricte"<sup>142</sup>. En el primer caso muchos de los films se realizan "aprovechando unas vacaciones o determinado acontecimiento ... [y] según un esquema mental y a través del oportuno montaje [se] produce una película"<sup>143</sup> adecuada a una estructura narrativa. En los reportajes los temas eran, en ocasiones, estimulados por las organizaciones amateurs que fijaban como tema algún acontecimiento concreto, como la Feria de Muestras en Reus en los años 70.
- Argumento.- Para Torrella el "elemento diferencial básico ... [es] la existencia de una ficción escénica"<sup>144</sup>, una historia de

<sup>138</sup> Tal y como explica Margarida GOMEZ INGLADA en "El cine amateur pratenc" en El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 62.

<sup>139</sup> v. la transcripción completa de las entrevistas de estos cineístas en el anexo 3.2.

<sup>140</sup> v. Ramón AGULLO: "El género y su temática" en Diario Español, 8-XI-1970, p. 13; Manuel ROCA MARCO: "Tres o cuatro géneros" en Diario Español, 23-VIII-1970, p. 25 o Margarida GOMEZ INGLADA: "El cinema amateur al Prat de Llobregat" en La imatge i la recerca històrica..., op. cit., p. 179-180. Por contra en los inicios del cine amateur, en los años 30, el primer concurso internacional creó siete categorías de films: "d'escenari (films interpretar per actors en llurs parts essencials)"; "documentals, científics, etc."; "d'excursions i viatges"; "de dibuixos animats, marionetes, etc."; "films que no entrin en les categories A, B, C, D"; en colors (tots els temes)" y "sonors (tots els temes)" ("I congrès Internacional de Cineistes Amateurs. Barcelona. 1935" en Cinema Amateur, n° 9, Estiu 1935, Barcelona, Secció de Cinema del Centre Excursionista de Catalunya, p. 34-35).

<sup>141</sup> TORRELLA, op. cit., p. 26.

<sup>142</sup> GOMEZ INGLADA: "El cinema amateur al Prat de Llobregat", op. cit., p. 179.

<sup>143</sup> Manuel ROCA MARCO: "Género chico" en Diario Español, 7-V-1972, p. 14.

<sup>144</sup> TORRELLA, op. cit., p. 26



ficción de argumento simple, desarrollada en poco tiempo y con pocos personajes normalmente.

- Fantasía.- Es un género difícil de definir<sup>145</sup>, ya que dentro de él se acostumbra a englobar films de dibujos animados, de animación de objetos, de actores y objetos mezclados y lo que podríamos considerar vanguardia (manchas, rayas, experimentación, etc.). Normalmente se definía como el género que englobaba todos los films que no podían ser incluidos en las otras dos categorías<sup>146</sup>. Estos films contienen imágenes muy fragmentadas, muy diferentes y constantemente cambiantes. Algunos teóricos o estudios del cine amateur, como en el caso de Alberto Sánchez<sup>147</sup>, han identificado este tipo de films como la vanguardia del cine español, ya que a nivel profesional no se podía experimentar como se hacía en el cine amateur.

- **Valoración de los cineístas reusenses**

Los cineístas valoraban cada uno de estos géneros de forma diferente. Muchos destacan el documental, porque como dice Francesc Mercader "eran más fáciles de realizar, porque tenía menos problema"<sup>148</sup>, o menos complicaciones técnicas, de tiempo y de personas que intervenían en el film. En el lado opuesto sitúan los de fantasía ya que era muy complejos de realizar como comenta Josep Artó con palabras bastante gráficas: "Esas eran ya la hostia"<sup>149</sup>. Finalmente los de argumento señalan su complejidad en cuanto al número de personas han de intervenir, como explica Joaquim Prats: "si fas argument ja has de ser un grup d'amics, no pots fer un argument tu sol has de ser un grup"<sup>150</sup>.

- **Ventajas e inconvenientes**

El cine amateur cuenta entre sus ventajas con un "aspecte fonamental [que] és la total llibertat i independència que té el cineista amateur per traslladar a la pantalla els temes i les idees que més l'interessien. Hi haurà qui voldrà reflectir les frustracions de personatges marginats; un altre estarà preocupat pels problemes generacionals; qui torbarà plaer jugant amb el contrapunt de la imatge i el so; qui deixarà volar la fantasia trasbalsant la realitat quotidiana"<sup>151</sup>, etc. Aunque esta ventaja no siempre era aprovechada y en muchas ocasiones los cineístas caían en la repetición de temas y situaciones.

Pero la ventaja de este tipo de cine que más nos interesa a nosotros es su mayor utilidad para el estudio local, tanto desde su aspecto estético como histórico-social<sup>152</sup>. Veremos, cuando

<sup>145</sup> v. ROCA MARCO: "Género chico", op. cit., o CÁNOVAS y CERON, op. cit., p. 26.

<sup>146</sup> TORRELLA, op. cit., p. 27.

<sup>147</sup> SÁNCHEZ, op. cit.

<sup>148</sup> v. la transcripción de la entrevista a Francesc Mercader en el anexo 3.2.15.

<sup>149</sup> v. la transcripción de la entrevista a Josep Artó en el anexo 3.2.1.

<sup>150</sup> v. la transcripción de la entrevista a Joaquim Prats en el anexo 3.2.17.

<sup>151</sup> MARIMÓN MARIMÓN, Fermí: "La meva experiència al cinema amateur" en El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 33.

<sup>152</sup> Durante la época de máximo auge del cine amateur ya se valoraba mucho, entre algunos cineístas, el carácter de documento para la posteridad que

estudiemos el cine amateur en Reus, cómo en el concurso provincial se presentaban films de diversos pueblos de toda la provincia (Amposta, La Fatarella, La Canoja, Cambrils, Calafell, etc.) con imágenes del pueblo y de zonas próximas. Sus posibilidades de estudio son infinitas y muy interesantes. Además presentan otra ventaja muy importante: su mayor facilidad de localización y visionado de los films. En estos momentos es más fácil que este tipo de films haya pervivido y se puedan ver muchos más films amateurs que semi-profesionales. También son más fáciles de rastrear y de localizar que los films familiares. En páginas precedentes hemos visto el proceso de rastreo de las películas para esta investigación, pues bien gracias a la publicación en diarios y revistas de los resultados de los concursos de cine amateur provinciales del Reus Deportivo se ha podido elaborar una lista de films y de autores con la que iniciar la investigación de localización. Esto no se puede hacer con el cine familiar, porque no se publican los films que un particular rueda sobre la 1ª Comunió de su hijo.

Por otra parte, los films amateurs también tienen unos problemas propios: una menor capacidad material, unas limitaciones técnicas, un mayor desconocimiento sobre este tipo de cine y una escasa difusión. El cine amateur no se pueden comparar en medios ni en personal con el cine profesional<sup>153</sup>, ni valorarlo por los mismo parámetros. El cine amateur se ajusta a unas economías familiares y no a unos presupuestos industriales y esta limitado económicamente. Esta limitación era suplida en muchas ocasiones con mucha imaginación para resolver los problemas que se planteaban. Sin embargo, acceder al cine amateur comportaba un cierto estatus económico -mayor o menor según la época-, ya que suponía una serie de gastos y la necesidad de una serie de herramientas. Un cineísta necesitaba

---

podría tener el cine amateur. Así Ramón AGULLÓ en un artículo titulado "Filmoteca de archivo" (2-V-1971, p. 21) y Manuel ROCA MARCO en otro titulado "Utilidad del tomavistas aficionado" (25-VI-1972, p. 14), ambos en el Diario Español, alababan las iniciativas en este sentido que se estaban llevando a cabo en Badalona, Tortosa y Tarragona por algunos aficionados amateurs. Manuel Roca en su artículo llegaba a afirmar lo siguiente:

"Por ser un vehículo testimonial el cine amateur además de las aplicaciones propias de la afición que intrínsecamente contiene, puede resultar un elemento que indudablemente puede prestar un servicio oficial y oficioso a diversas formas de proyección externa de actividades. Como vehículo documental el cine amateur puede ser forma por la cual la sociedad puede disponer de un archivo de situaciones, acontecimientos o aconteceres que a través de la imagen perduran como testimonio de la vida y existencia de un individuo, de un pueblo, de un país".

En la actualidad han alabado esta idea estudiosos del cine como CAPARRÓS LERA, J.M.: "El cinema amateur com a testimoni de la història local" o GIMENEZ i RIBA, Anton: "El cinema amateur al Prat", ambos en El cinema amateur al Prat, op. cit., pp. 19 y 26 respectivamente.

<sup>153</sup> Esta aseveración es general entre la personas que han estudiado o profundizado el cine no profesional como en el caso de SANCHEZ MILLAN, Alberto: "Cine amateur e independiente en Aragón" en Cinematografo 2. Hora actual del cine de las autonomías del Estado español, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 1988, pp. 33-39.

básicamente, según explica en un artículo Manuel Roca Marco<sup>154</sup>: filmadora, proyector, moviola, empalmadora, pantalla, trípode y película. Todo ello podía suponer en 1970 un gasto de entre 15.227 pts, en el caso más barato y 58.849, en el más caro. Además el material fotográfico base de los films amateurs, como hemos visto, también tiene sus propias limitaciones como el ancho del fotograma, el ancho de la banda de sonido, la imposibilidad de un tratamiento especial en el revelado o las dificultades de sincronización de aparatos, entre otros<sup>155</sup>.

Todo este trabajo y esfuerzo los realizaban estos cineístas solamente para alguna sesión personal con los amigos o alguna de las pocas sesiones públicas de los concursos o de alguna velada de cine amateur. Porque este es otro de los problemas de estos films, su escasa difusión fuera de círculos muy concretos. Muy pocas personas recordaran un film amateur como un hito en su vida. Esa poca difusión va unida a un desconocimiento -en ocasiones desprecio- a nivel crítico, teórico e investigador del movimiento amateur y de lo que este comporta para la sociedad catalana en su momento. Solo es cuestión de ver el escaso bagaje de libros publicados sobre la historia del cine amateur o sobre análisis de films amateurs. Un desconocimiento que en cierto sentido lleva a hablar de este cine desde ciertos tópicos. Uno de estos tópicos es su libertad absoluta respecto a la censura estatal. Pero esto no es cierto. Creo que hemos visto que no existe cine amateur sin una proyección pública<sup>156</sup>. Al ser proyectado en un acto público el cine amateur también tenía que

<sup>154</sup> Manuel ROCA MARCO: "El mercado" en el Diario Español, 29-XI-1970, p. 13. En este artículo la lista de precios que da es la siguiente:

- Filmadoras.- 3.600 pts sin célula fotoeléctrica y de 5.900 a 35.000 con célula fotoeléctrica.
- Projectores.- 7.000 pts mudos de un solo formato, 7.500 pts mudos de dos formatos (8 mm y Super 8 mm), 15.000 pts sonoros de un formato y 19.000 pts sonoros de dos formatos.
- Moviolas desde 1.500 pts.
- Empalmadoras desde 350 pts.
- Pantallas desde 1.600 pts.
- Trípodes desde 1.000 pts.
- Película virgen.- 177 pts (B/N de 8mm), 342 pts (color de 8mm), 326 a 399 pts (color de Super 8mm).

Además Gabriel IZQUIERDO y Jos ALCOCER en la revista Arte fotográfico en un artículo titulado "Iniciación al cine amateur" (nº 294, año XXV, junio 1976, Madrid, Ediarde, p. 805) también dan una lista de material necesario para el cineasta amateur que se compone de "una tomavista y un proyector", "una visionadora, una empalmadora, un trípode, una pantalla ..., uno o varios focos ..., un fotómetro, filtros para efectos especiales, ... un tocadiscos y un magnetofón para la sonorización de las películas".

<sup>155</sup> v. Manuel ROCA MARCO: "Hablemos claro" en el Diario Español, 8-XI-1970, p. 13.

<sup>156</sup> Para algunos teóricos la proyección de los films da sentido al cine amateur, le confiere una dimensión pública que le equiparara al cine profesional y es una ratificación pública (v. ALLARD, Laurence: "Espace public et sociabilité esthétique" en Communications (Le cinéma en amateur), nº 68, 1999, Paris, Seuil, pp. 221-225.

pasar censura durante el franquismo<sup>157</sup>. Esta censura estatal, igual que en el cine profesional, supone una censura física sobre la película y en muchas ocasiones una autocensura de la persona que hace el film. No se puede discernir claramente si existe o no esa autocensura, porque los cineastas tiende a negarla<sup>158</sup>, pero ciertamente es innegable que una libertad absoluta no existía respecto del cine amateur en España durante el franquismo. Ciertamente el cine amateur tiene más libertad que el profesional al no estar limitado por un aparato industrial. Pero sobre este tema de la censura ya volveremos más adelante y profundizaremos algo más en él.

### 3.3.3. Cine familiar

#### • Definición

Se ha acostumbrado a integrar estos tipo de films dentro del cine amateur, ya que su definición, como hemos visto antes, incluye cualquier tipo de cine no profesional<sup>159</sup>; pero es

<sup>157</sup> Queda muy poco rastro de esta censura en los archivos oficiales, pero en el archivo particular de Jordi Vall Cere, este cineísta amateur conservaba varios documentos como la petición de autorización para la proyección y la autorización dada por el Ministerio de Información y Turismo desde la delegación provincial. v. en el anexo 4.1 algunos ejemplos. También comentan problemas con la censura Alberto SANCHEZ, op. cit., para el caso del Festival Internacional de cine amateur de Zaragoza.

<sup>158</sup> En el anexo 3.2, donde están las transcripciones de las entrevistas a cineístas amateurs de Reus, se puede comprobar cómo al preguntarles sobre si han tenido alguna vez restricciones de tipo moral o político a la hora de rodar sus films todos ellos lo niegan y repiten una respuesta y es que no rodaban temas comprometidos.

<sup>159</sup> Aparte de las revistas especializadas esa equivocación aparece en libros como el de MONTERDE, op. cit., p. 165-166, en el espléndido diccionario donde se recogen todos los términos sobre los mass media: VV.AA.: La comunicación y los mass media. Las ideas/Las obras/Los hombres, Bilbao, Mensajero, 1975; o en la constante confusión de términos que se engloban dentro de las investigaciones de INEDITS y que se pueden ver reflejados en VV.AA.: Recontres autours des ..., op. cit.

El caso de José Enrique Monterde destaca, primero porque es de los pocos libros dedicados a la utilización del cine en Historia que menciona la posibilidad de utilizar el cine familiar como fuente histórica y en segundo lugar porque crea aun una mayor confusión si cabe entre cine amateur y cine familiar en la definición que da: "Entendemos como cine familiar aquel realizado -generalmente en formatos substandard- por cineastas no profesionales, que coincide con el llamado "cine amateur", salvo cuando éste trata de construir ficciones" (p. 165). Veamos, si no entiendo mal esta afirmación, resulta que identifica el cine familiar únicamente con el cine documental amateur. Cualquiera al visionar un documental amateur y un film familiar puede ver las diferencias notables que existen entre ambos. El documental amateur tiene un principio y un final y en medio un hilo conductor; el film familiar no tiene una estructura, no tiene principio ni final lógico sino que puede acabar bruscamente porque se acabó el rollo de película.

Finalmente el diccionario destaca porque siempre que habla de cine amateur lo hace para explicar características propias del cine familiar como en el siguiente caso: "el cine amateur ... está más unido a la idea de vida privada, a la imagen de una familia que se pone ligera de ropa en las playas soleadas; y fragmenta los acontecimientos del pasado en pequeñas secuencias: los tres o cinco minutos de contenido de una bobina de

evidente, para cualquier persona que vea un film amateur de cierta calidad, que no es igual a un film familiar, que no son comparables y que hay unas diferencias notables. Aunque hemos de considerar el cine familiar como "l'antecedent del cinema amateur ... que es va posar de moda a la primeria dels anys 20"<sup>160</sup> y que sus orígenes son anteriores a los del cine amateur ya que se puede remontar al mismo momento del nacimiento del cine<sup>161</sup>. La diferencia esencial entre un film amateur y un film familiar es la intencionalidad del autor. El film amateur ha sido realizado por su autor con la intención de crear un argumento o una historia, el cineasta familiar no tiene esa intención o ese deseo. Por ello, un film familiar puede decirse que es el realizado por una persona que tiene una cámara y solo rueda metros de película para tener un recuerdo de un acontecimiento o de una experiencia vital, sin ningún plan o intencionalidad previa y sin una reelaboración posterior de las imágenes que ha filmado. Pero, ¿por qué esa consideración de familiar de este tipo de cine?, porque la mayoría de estas filmaciones contienen imágenes de la familia y de actos familiares y en menor medida otro tipo de temas.

Por otra parte, este tipo de films, tal y como lo hemos definido, tienen unas características propias, algunas de las cuales se convierten en elementos diferenciadores respecto del cine amateur. A nivel estético Roger Odin distingue ocho características propias<sup>162</sup>:

- La ausencia de marcas de principio y fin.
- La ausencia de narración.
- Una temporalidad indeterminada.
- Una indefinición del espacio geográfico.
- La pose ante la cámara.
- La mirada constante a la cámara.
- Los continuos saltos de los contenidos.
- La confusión en la percepción del conjunto del film.

Con todo ello, Odin llega a la conclusión de que el film familiar no es un texto, sino fragmentos de texto y no tiene una mala calidad sino que son sus propias características las que le dan esa sensación de mala calidad estética, pero que esta clasificación solo surge de la comparación con otras formas de cine y no de un intento de entender el cine familiar en sí mismo.

película." (p. 156). Pero sobre todo en la definición que hace de cine amateur que podemos ver en las pp. 172-173.

<sup>160</sup> BRINGUÉ i TURON, Jordi: "Evolució i records del cinema amateur" en El cinema amateur al Prat, op. cit., p. 29.

<sup>161</sup> Para algunos autores *Repas de bébé* de los hermanos Lumière es la primera película familiar o doméstica de la historia del cine, v. por ejemplo KUYPER, Eric de: "Aux origines du cinéma: le film de famille" en ODIN, Roger (ed.): Le film de famille. Usagè privé, usagè public, Paris, Meridiens klincksieck, 1995, p. 11 o VV.AA.: Historia General del Cine. Volumen 1: Orígenes del cine, Madrid, Cátedra (Colecc.: Signo e Imágen), 1998, p. 60.

<sup>162</sup> ODIN, op. cit., pp. 28-39.

De todas formas, en comparación con los otros tipos de cine que hemos definido, una de sus diferencias más importantes -a mi juicio- es su escasa calidad, normalmente como consecuencia de los pocos conocimientos técnicos y de lenguaje cinematográfico del autor. Aunque también hemos de pensar que puede ser debido a que al no realizarse una selección de las imágenes, como ocurre en el caso del cine amateur, las de peor calidad no son eliminadas y se mantienen en el film por un interés particular. Ese interés particular es otra de sus características. Los films tienen un interés personal para el autor porque sale su hijo, su mujer, unos amigos, etc. No es un cine hecho para ser exhibido sino para formar parte de un archivo de recuerdos, la misma función que cumple el álbum de fotos familiar.

#### • Pasos

En cambio una de las cosas que le asemeja al cine amateur son los pasos utilizados que son los mismos y con la misma cronología que en el cine amateur: 9'5 mm, 8 mm y Super 8 mm. Como ya hemos explicado estos pasos fueron inventados para que cualquier persona pudiera impresionar películas. En realidad fueron inventados para hacer cine familiar, pero unos pocos convirtieron su afición al cine en un vehículo de expresión artística y de ideas.

#### • Tipos de films

También este tipo de cine tiene unos tipos de films, unos problemas y unas ventajas. En cuanto a los tipos de films no existe aquí una normativización tan clara como pueden ser los géneros en el cine profesional o las categorías de films de los concursos de cine amateur, sino que únicamente podemos establecer una tipología según la temática que contienen. Así podemos decir que en este cine nos encontramos, principalmente, con los siguiente tipos de films:

- Films de viajes.- Viajes que se hacen con el resto de la familia o con amigos por vacaciones, por algún acontecimiento deportivo, por motivos de trabajo o cuando se visita a algún familiar.
- Films de actos familiares.- Generalmente son films en los que vemos bodas, bautizos o comuniones; pero también pueden verse comidas con amigos o con el resto de la familia, aniversarios, encuentros los días de fiesta, etc.
- Films de acontecimientos que ocurren en la ciudad como pueden ser fiestas mayores, procesiones, ferias, actos religiosos o conmemoraciones, etc.

#### • Ventajas e inconvenientes

En cuanto a las ventajas tenemos que, al contrario de lo que pasaba con el cine amateur, éste sí que es un cine absolutamente libre a la hora de rodar y ver las imágenes. Nadie lo controla porque sus proyecciones no son públicas, no se conoce ni se difunde y sus espectadores son muy escasos -prácticamente el núcleo familiar y poco más-.

Esta libertad absoluta nos podría llevar a pensar que las imágenes que vemos en estos films son la realidad absoluta,

porque no hay manipulación de las imágenes, se filma lo que se ve y nada más, no se descarta nada después, ni se monta nada; pero esto no es totalmente cierto siempre hay una selección o una elección de imágenes. Los rollos de la película duraban aproximadamente 15 minutos y no se podía filmar todo lo que ocurría en los actos aunque se quisiera. El autor del film familiar tenía que escoger y seleccionar los momentos que quería conservar -que quería filmar- y esto produce una selección de recuerdos y de imágenes que viene determinada por unas características propias de la persona que las filma: gusto, interés, impresión, deseo, etc.

Frente a sus ventajas tenemos como desventajas las dificultades que su estudio presenta. La primera es su localización y visionado como consecuencia de la escasa importancia que se le da a la hora de conservarlo. Consecuencia de ello, es su escasa presencia en filmotecas y para verlos hay que ir a buscarlos a los particulares, siendo imposible saber, salvo por casualidad, quien los posee.

A nivel técnico y artístico también presenta un par de problemas como es su peor calidad estéticas con imágenes desenfocadas, perdidas, mal encuadradas, etc.; y lo repetitivo de su contenido. Una repetición y una escasa calidad que en muchas ocasiones lo hace muy pesado y aburrido a la hora de ser visionado.